كلمة الفنون

إذا كانت الإصدارات الثقافية والأدبية والفنية الكويتية تمثل الوجه الأكثر حضورا وإشراقا على ساحة الفكر والثقافة العربية ، فإن مهرجان «القرين» الثقافي السنوي بتوالي دوراته التسع، استطاع أن يستقطب من حوله اهتماما ثقافيا وفنيا كبيرا، إن على مستوى المتلقي داخل الكويت، أو على مستوى الجمهور المتابع في الأقطار العربية.

إن مهرجان القرين الثقافي، الذي ينظمه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، برعاية كريمة من سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء، وبحضور معالي وزير الإعلام ووزير النفط بالوكالة، رئيس المجلس الوطني، بات يشكّل حالة ثقافية وفنية كويتية عربية، بالنظر إلى تنوع وغنى وتجدد الفعاليات التي يحتضنها، والمدة الزمنية التي يفرش بساطه خلالها.

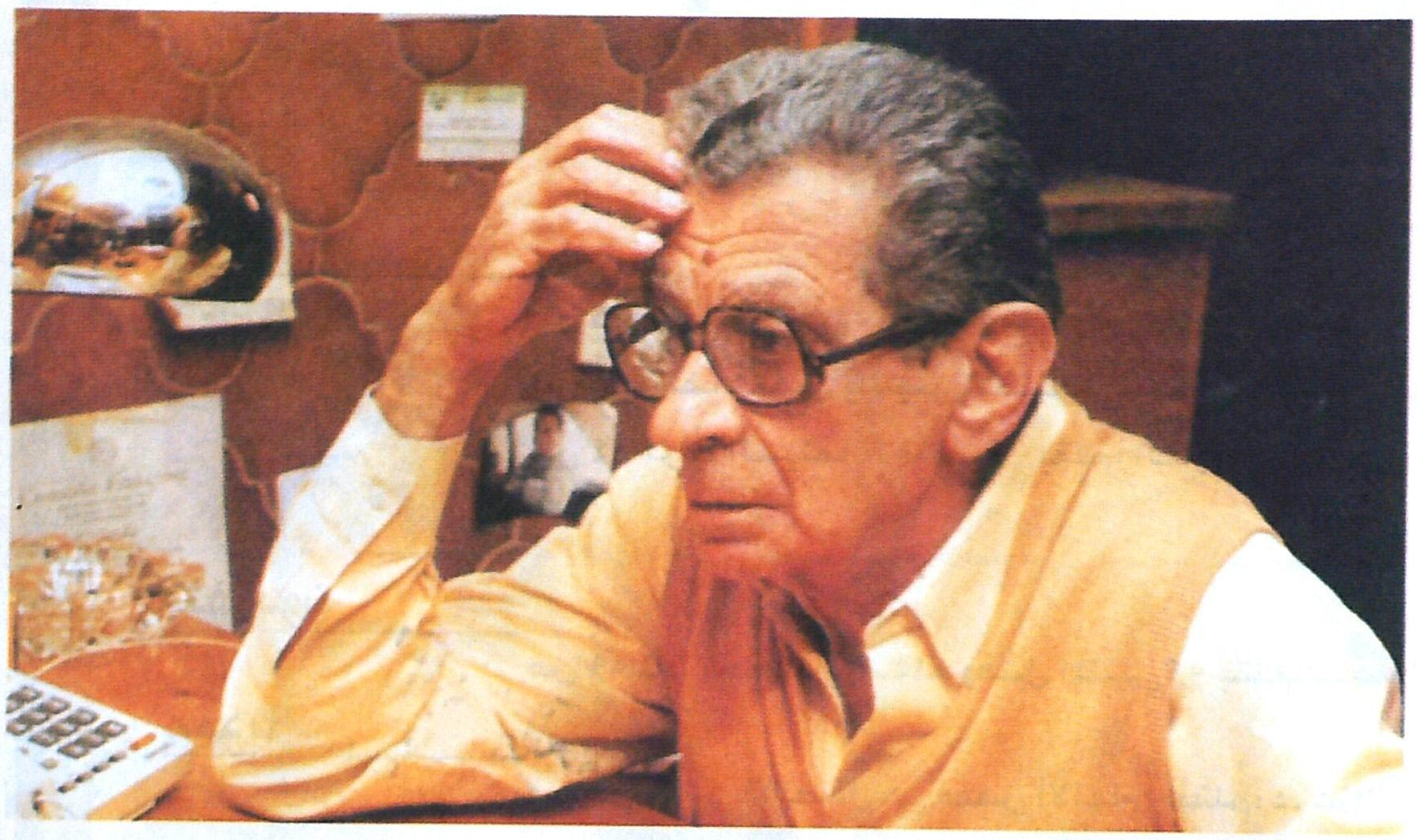
لقد حرص المجلس الوطني ، من خلال مهرجان القرين الثقافي التاسع، الذي انطلقت فعالياته في الخامس من الشهر الماضي ، وحتى الثامن والعشرين منه، حرص على تقديم كل ما هو جديد ومبدع وعصري للمتلقي الكويتي والعربي. لذا حظيت فعاليات القرين باهتمام وتفاعل الجمهور ، ابتداء من الندوة الرئيسية للمهرجان التي كانت بعنوان «التحولات الدولية الراهنة وتأثيرها على مستقبل الخليج»، والتي قُدمت فيها بحوث ودراسات وتعقيبات خطّها أساتذة أفاضل من مختلف أقطار الوطن العربي، إضافة إلى معارض تشكيلية متعددة أتاحت الفرصة للجمهور في الكويت، للتعرف على اتجاهات وتجارب فنية مهمة وفاعلة لها حضورها وسمعتها الرفيعة على ساحة الفن التشكيلي العربي، ومن بينها معرض النحات مصطفى علي، ومعرض الفنان أسعد عرابي، ومعرض الفن التشكيلي البحريني، والمعرض الشامل للفنانين الكويتيين، ومعرض الخزف الكويتي. كما كان للجانب الفني حضور ملموس من خلال حفل الفرقة الوطنية الكويتية، و«الفرقة الفنلندية ريمباريمي للفولكلور»، وحفلة الفرق الشعبية (فرقة الجهراء، وأولاد عامر الزايد)، وحفلات المعهد العالي للفنون الموسيقية، وأوركسترا نوري إسكندر.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

وتأكيدا لتأسيس بنية ثقافية وفنية راسخة في الكويت، جاء افتتاح القرية التراثية في متحف الكويت الوطني، وكذلك القبة السماوية و«بوم» المهلب، وكذلك افتتاح متحف الفن الحديث، الذي يشكّل حلما جميلا طالما راود مخيلة فناني ومتذوقي الفن التشكيلي في الكويت. وإذا كانت الفعاليات الفنية تبدو مستأثرة بنصيب كبير ، فلقد كان للأدب حضوره الأبهى، وذلك من خلال تخليد أسماء لقامات أدبية كويتية عالية، كانت لها بصمتها الواضحة على مسيرة الحياة الثقافية والفنية في الكويت، وفي هذا الصدد ، جاء إصدار منارة الشاعر أحمد مشاري العدواني، وكذلك منارة الشاعر فهد العسكر، وفي المجال نفسه جاءت استضافة الشاعر غازي القصيبي بوصفه شخصية المهرجان، وجاء اللقاء المفتوح معه في جمعية الصحافيين الكويتية، وكذا محاضرته وأمسيته الشعرية. إضافة إلى «ليلة إبداع كويتية»، أتاح المجلس الوطني من خلالها الفرصة للمواهب الكويتية الواعدة للظهور ومواجهة الجمهور وتقديم جديدها شعرا وقصةً قصيرة.

إن إيمان المجلس الوطني برسالة الثقافة والفنون، ومدى أهمية تفاعلها مع الجمهور المتلقي إنما يجعل من أيام مهرجان القرين لقاء سنويا يحرص الجميع على المشاركة فيه، وتتبع نشاطاته، والاستفادة من فعالياته. وإن جريدة «الفنون» لتعد قراءها الكرام بملف خاص عن فعاليات مهرجان القرين التاسع، وذلك في عددها القادم، بما يقدم رسالة واضحة تكون بمنزلة جسر ثقافي وفني بين المتلقي العربي وأنشطة المهرجان.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي



على رغم عمره السبعيني، ومسيرته السينمائية الخمسينية، إلا أنه ما زال يشعرك بأنه الشاب النزق المغامر المتمرد الرافض لكل أشكال السكون والاستكانة. أفلامه تثير الضجة قبل أن ترى النور... وتشتعل المعارك حولها بعد ليلة العرض الأولى.

البعض وصفه بالعبقرية، والبعض الآخر وصفه بالجنون... اتهموه بالإساءة إلى صورة الوطن في الخارج، لأن أفلامه تفضح وجوه القبح. ومنعوا بعض أفلامه لأنها «لا تصرخ بحب مصر» أو «لأنها تطاول على المقدسات»!... وظل هو المناضل الذي لا يلين، يحمل أفلامه على كتفه ويغزو بها مهرجانات العالم، فأقنعهم بعد جهد بأن في هذه البقعة من العالم سينما وأفلاما ومخرجين يقفون على قدم المساواة مع أسمائهم الأكثر التماعا.

تميز شاهين وشهرته لا يخرجانه عن دائرة النقد الموضوعي، فهو، كأي فنان حقيقي، يطرح وجهة نظره الشخصية في العالم، تلك التي قد تتفق معها أو تختلف، لكنك بالتأكيد لن تختلف مع تاريخه ومع مسيرته الفنية المشرقة، وهنا قراءة في أعمال شاهين السينمائية، ترى أنه قد تراجع كثيرا عن مشاغباته الفنية الأولى، في مقابل البحث عن مجد عالمي عبر دخوله في تجربة الإنتاج المشترك!

«چو» ليس مجرد اسم!

أوشن طارق - المغرب

في منزل تستعمل داخله أربع لغات، ولد يوسف شاهين أو (جو) في السادس والعشرين من يناير ١٩٢٦، بمدينة الإسكندرية، التي كانت تضم، وقتها، خليطا من الأجناس والثقافات والأديان، يونانيين، أتراكا، إيطاليين، أرمن، مسلمين، مسيحيين ويهودا... إلخ. وهو ما سيؤثر لاحقا في المسيرة السينمائية لهذا المخرج، الذي آثر السفر باكرا إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتعلم تقنيات الفن السابع. وعلى مدار مسيرة امتدت إلى ما يفوق نصف قرن ولا تزال متواصلة إلى اليوم، قدم يوسف شاهين أكثر من أربعين شريطا روائيا مطولا توزعت على كل الأنماط السينمائية تقريبا، حيث قدم الكوميديا في «بابا أمين، نساء بلا رجال، أنت حبيبي»، والدراما الاجتماعية في «ابن النيل»، والمغامرات في «صراع في الوادي» والكوميديا الغنائية في «ودعت حبك، بياع الخواتم»، والميلودراما في «صراع في الميناء، نداء العشاق، رجل في حياتي»، والفيلم النضالي في «جميلة بوحريد»، والواقعية في «باب الحديد»، والملحمة التاريخية في «الناصر صلاح الدين، وداعا بونابرت، المهاجر، المصير»، والسينما الحديثة في «فجر يوم جديد، الاختيار»، والسيرة الذاتية في «إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، إسكندرية كمان وكمان»، والسياسي في «العصفور، عودة الابن الضال»...إلخ. لكن أهم ما يجعل من شاهين ممثلا لتيار سينمائي قائم بذاته في العالم العربي تفوقه في ثلاثة أنماط سينمائية رئيسية؛ إذ استطاع أن يبدع في المجال الفني الصعب الذي اصطلح على تسميته بسينما المؤلف أو السينما العالمية/المثقفة، وأن يكون واحدا من رموز الواقعية المصرية، التي كانت بداياتها مع «العزيمة» لكمال سليم و«السوق السوداء» لكامل التلمساني في فترة الثلاثينيات من القرن الماضي، قبل أن تترسخ جذورها في الخمسينيات على يد كل من صلاح أبوسيف وتوفيق صالح ويوسف شاهين. حيث أسس الأخير لأسلوب خاص في التعامل مع التاريخ واستلهام الأعمال السينمائية من ثناياه.

إن المتتبع للمسار السينمائي ليوسف شاهين، خصوصا في مراحل «نضج» رؤيته الفكرية، يستنتج بما لا يدع مجالا للشك أن المشروع «الشاهيني» مشغول دوما بطرح أسئلة كبرى ومقلقة في الآن ذاته، تتوزع بين الذاتي والوطني والقومي والعالمي بنوع من الجرأة والشجاعة المتزاوجتين بقدر من السطحية والشعبوية مع كامل الأسف. الجرأة والشجاعة صفتان يعترف له بهما الجميع، على الرغم من الاختلاف معه أو التناقض الكلي مع طريقة المعالجة ومضمون الرؤية الفكرية لديه. هكذا نجد أن شاهين اشتغل أساسا على أربع «تيمات» أساسية نجملها في: أولا، إعادة قراءة التاريخ من وجهة نظر ذاتية تختلط خلالها السيرة الذاتية بالصيرورة التاريخية للمجتمعات العربية والإسلامية. ثانيا، مناقشة الدور المنتظر من المثقف العربي للمساهمة في البناء المجتمعي العام. ثالثا، البحث المضني عن التواصل مع الآخر، محليا كان أو أجنبيا. رابعا وأخيرا، التسامح والتعايش من منظور حوار الحضارات وعالمية الثقافة وإنسانية الحضارة، كما يدعو إليها العديد من المثقفين العرب من قبيل إدوارد سعيد (الذي ظهر ممثلا في فيلم الآخر) كانعكاس لتوجه فكري بدا طاغيا في الفترة الأخيرة، وكأننا مدعوون لتقديم قرابين الولاء لذلك الآخر والتقرب إليه بالتبرأ من حضارتنا وثوابتنا الضاربة جذورها في تكوين هويتنا المحلية المختلفة، أبينا أم شئنا، عن هويته هو. تأسيسا على ما سبق نجد أن يوسف شاهين يصر على أن تعامله مع الشخصيات التاريخية تعامل يخرج عن دائرة المعلوم، محاولة منه لملامسة كنهها، على اعتبار أن تلك مسألة مرتبطة بإحساسه الشخصي الذي لا يمكنه الاشتغال في ظل وجود من يحاول تكبيله، وهذا طرح فيه الكثير مما يقال، خصوصا إذا ما كانت القراءة التاريخية ذات أبعاد إسقاطية على الحاضر، مما يحملها أكثر مما قد تحتمل، ويجعلها منغرسة في إطار بروبجندا مرحلية تستهدف الرد على أحداث آنية بالهروب إلى ماض (مجيد)؛ سعيا للتبرك بحسناته والتخفي وراء إنجازاته المفترضة وعطاءات رجاله (الناصر صلاح الدين مثلا، الذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحول فعليا إلى الناصر جمال عبدالناصر). أما البحث المتواصل مع سبق الإصرار والترصد عن هذا التواصل المزعوم مع الآخر ومحاولة التقرب منه والتوحد معه، فقد شكل أساس سينما شاهين خصوصا بعد ارتمائه الاختياري/الاضطراري في أحضان الإنتاج المشترك بحثا عن تألق و(مجد) عالميين، استطاع فعلا بلوغهما (لكن بأي ثمن؟!). فمنذ فيلمه «عودة الابن الضال» ١٩٧٦ المستوحى من الإصحاح الخامس عشر من إنجيل متى، حيث يحلم البطل (هشام سليم) بتخطي واقعه بالهجرة إلى أمريكا مرورا بالجندي الإنجليزي الظريف فى «إسكندرية ليه» والجنرال المستنير المثقف والإنساني في «وداعا بونابرت» والفارس الأوروبي النبيل ريتشارد قلب الأسد وزوجته لويزا في «الناصر صلاح الدين»... نجد الآخر الديني والجغرافي حاضرا بقوة في «المشروع السينمائي الشاهيني»، حيث يظهر مؤنسا، وديعا، مثقفا وقابلا للتواصل الإنساني على رغم أنه يشكل جزءا من المشروع الاستعماري (جندي، جنرال، ملك، أمريكي... إلخ) مما دعا النقاد إلى اتهام شاهين بقصور نظرته إلى الآخر، وتجاهله معطيات تاريخية مؤكدة تجعل الصورة التي يقدمها عنه مبتورة ومنتقاة، كأنه يرى هذه العلاقة بنصف عين!. ولأن العلاقة مع الآخر تستدعي بالضرورة إعمال فضيلة التسامح، فقد شكلت هذه الأخيرة الحجر الأساس عند شاهين، فمنذ اللقطات الأولى في شريط «إسكندرية ليه» نرى النساء المصريات يصرخن من النوافذ عطفا على جندي إنجليزي يضربه مرسي بالحذاء على وجهه، وفي الفيلم ذاته يحشر شاهين مشاهد من وثائق سينمائية عن اضطهاد النازية لليهود، من دون أدنى إشارة إلى ما يحدث في فلسطين المحتلة، وفي «المهاجر والمصير» يقدم يوسف شاهين التيمة ذاتها حيث يؤكد في المهاجر على أن العبراني «رام» أنقذ مصر من الخراب بعد أن تعلم من أبنائها، وهو ما اعتبره البعض تلميحا منه إلى ضرورة التطبيع مع الكيان الإسرائيلي، والتخلي عن فكرة الصراع، والالتفات إلى الوضع الداخلي المتردي لتحقيق التنمية المنشودة، كما جاء على لسان «رام» من أن يتحول الجنود المحتشدون على الجبهة إلى فلاحين يزرعون الأرض. وفي «المصير» يستلهم شاهين بنوع من الانتقائية والتطويع التاريخي شخصية ابن رشد رمزا للتسامح الديني كرد فعل على ما كان يحدث وقتها في مصر من صراع بين الجماعات الدينية والدولة المركزية، وهو ما أكده مجددا في فيلم «الآخر» هكذا مباشرة. ولتحقيق ما يدعو إليه شاهين يرى أن للمثقف دورا أساسيا وفاعلا يجب عليه لعبه، وهو ما دفعه إلى إدانة ازدواجية المثقف المصري، ومن خلاله العربي، في شريط «الاختيار» محملا اياه مسؤولية هزيمة ١٩٦٧ بالذات، ومن خلالها استمرارية العجز والانهزامية في مجتمعاتنا، مدينا صفات الانتهازية والسلبية والانتظارية والتبعية للسلطة القائمة، التي ميزت ولا تزال النخبة المثقفة في العالم العربي. وبعيدا عن مناقشة الطرح الفكري ليوسف شاهين، يمكن الإقرار أن معظم الأفلام التي يقف وراء إخراجها لم تكن لتمر دون إثارة لغط ونقاش حادين، لطبيعة المواضيع التي يستثمرها بحسن نية أو غير ذلك، لكن الأهم من تلك الزوابع الإعلامية يتمثل في اللمسة الشاهينية الخاصة التي حملتها الأفلام المعنية. لمسة لم تكن لتمر دون أن تترسخ في ذهنية المشاهد، ففي فيلم الأرض (١٩٧٠) لا يمكن أن ننسى مشهد الفلاح البسيط أبو سويلم مجرورا من طرف خيول السلطة ويده متشبثة بالأرض تنزف دما، فيما يرمز إلى التشبث بالأرض ... بالوطن ورفض الهزيمة. كما لا يمكن نسيان النهاية المتعددة المستويات لفيلم «العصفور»، المصور سنة ١٩٧٢ دون أن يسمح بعرضه إلا سنة ١٩٧٤، وفيه قدم شاهين مجموعة من النماذج من مجتمع متنافر، معبرا عن تخلخل الوضع الداخلي المفسر للهزيمة، ففي نهاية الشريط نجد خطاب الراحل جمال عبدالناصر حيث يعلن تنحيه عن السلطة، متابعا بآلاف المواطنين المنكسرين المهزومين، وفي قطع لأحد الشوارع الخالية يظهر طفل صغير بثياب رثة يقود متسولا ضريرا عاري الصدر، ثم خروج الجماهير التلقائي إلى الشوارع رفضا للهزيمة وتحررا من الانتظارية والخوف، وعلى الجانب الآخر نلمح سيارات للقطاع العام سائرة ضد التيار الجماهيري محملة بمسروقات ستباع لأحد «اللصوص الشرعيين»، وتلك دعوة صريحة للالتفات إلى الوضع الداخلي قبل أي تفكير في مواجهة العدو الخارجي. وفي «باب الحديد» ١٩٥٨، حيث يركز شاهين على شخصية قناوي المتيم بحب بائعة المشروبات الغازية «هنومة»، لن ننسى مجموعة المشاهد المؤثرة التي أبدع فيها شاهين إخراجا وتمثيلا، وكذا المشهد الذي يتم فيه اقتياد قناوي من طرف ممرضي مستشفى المجانين وهو يصرخ بكل قواه محاولا التحرر من قبضتهم. خلاصة القول إن يوسف شاهين يشكل - رغم كل شيء - علامة من علامات الإبداع السينمائي المضيئة في الوطن العربي، على الرغم من أننا افتقدنا فيه كثيرا من ذلك الإبداع والشغب الفكري منذ نزوعه، الاضطراري أو الاختياري، إلى اللعب على أوتار الإنتاج المشترك. فمن وقتها وهو يقدم أفلاما، بقدر ما تطرح من أسئلة شجاعة وكبيرة (العلاقة مع الآخر، الدين، الجنس، العولمة... إلخ)، فإنها لا تكتفي بطرح الأسئلة تلك، بل تقدم إجابات هزيلة ومرتبكة جعلت البعض يعتبره غير مؤهل للسباحة في بحر متلاطم الأمواج كذلك الذي تشكله تلك الإشكالات الكبرى، فليس معقولا أن يكون الحب - مثلا - حلا حقيقيا لمشكلات شديدة التعقيد كما يقترحه في «الآخر» على لسان آدم «كان أحسن نتعلم نحب بدل ما نقطع بعض حتت»، وكأن كل تناقضات الواقع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية تبقى مجرد سوء تفاهم ليس إلا.

لتبق خاصية شاهين الأصيلة أنه لا يتوقف عن العمل والفعل السينمائيين، بل يخلص لهما، على رغم تقدم السن وترهل وضعية القلب؛ مما يجعله مناضلا سينمائيا حقيقيا من أجل استمرار ودوام الجملة السينمائية الشهيرة «سكوت، حنصور» وهي بالمناسبة عنوان فيلمه الأخير مع لطيفة التونسية، قبل أن يساهم في إخراج مشترك لشريط دولي من إنتاج القناة الخامسة الفرنسية، يتناول فيه العديد من المخرجين العالميين أحداث الحادي عشر من سبتمبر وفق رؤاهم الشخصية، وفيلم جديد يعد له تحت عنوان «الغضب» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"لا أريد أن أعبّر عن صورة الشيء وإنما عن جوهره، عن ثرائه الخاص، أريد أن أعبّر عن قلب يدق"

يوسف شاهين

يوسف شاهين السعي لاقتناص الجوهر

علي أبوشادي - مصر

على رغم حالة الغليان الوطني التي كانت تمر بها مصر في منتصف الأربعينيات، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وتصاعد حركة المقاومة ضد الاستعمار البريطاني، وسقوط مئات الشهداء وآلاف الجرحى في المظاهرات التي راحت تجوب شوارع مصر منددة بالاحتلال، ومطالبة بالاستقلال، إلا أن السينما المصرية اللاهية، انصرفت عن ذلك كله، وراح تجارها يتنافسون في صنع أكبر عدد من الأفلام التي لا علاقة لها بما يمور به الوطن، وشهدت الحالة السينمائية نوعا من الازدهار الكاذب، فقد تقافز عدد الأفلام المعروضة عاما بعد عام، وبلغ أعلى معدلاته (٥٢ فيلما) في عام ١٩٤٦، وقفز عدد شركات الإنتاج السينمائية بحيث تجاوز المائة شركة منذ عام ١٩٤٥... ربما لم يكن لبعضها أي اهتمام بالسينما، فقد دخلت فئة جديدة من المنتجين التجار أثناء الحرب إلى السوق السينمائي، بالإضافة إلى اتجار بعضهم في «الفيلم الخام» دون المشاركة الحقيقية في الإنتاج... لذا تحوّل العديد من المصورين والمونتيرين والممثلين ومساعدي الإخراج إلى مخرجين، لتلبية حاجة السوق، ولتقديم أفلام تتأرجح بين الكوميديات الهزلية (الفارس) والميلودرامات الفاجعة مع محاولة تقليد ومحاكاة الأفلام الموسيقية التي كانت في عصرها الذهبي في هوليوود، واقتُبِست عشرات الأفلام الأجنبية لتقديمها في طبعات مصرية هزيلة، تكشف عن خواء فكري، وهزال تقني، وفقر درامي هائل... وازدحمت الساحة بالمدعين وأنصاف الموهوبين، وبات مخرجا كل من استطاع الإنتاج لنفسه، أو نجح في إقناع أحد المنتجين بعبقريته في صنع سينما تضاعف أرباحه!! وظهر في الفترة من ٤٥- ١٩٤٩ ثلاثون مخرجا جديدا، وهو رقم كبير نسبيا مقارنة بوضع المخرجين الجدد في السينمات الكبرى في العالم.

في عام ١٩٤٨ عاد الشاب يوسف إلى مصر بعد دراسته لفنون الدراما في معهد «باسادينا» بكاليفورنيا بالولايات المتحدة، لمدة عامين... عاد يوسف محملا بعشق جارف للسينما، ورغبة هائلة في اقتحام عوالمها، ومسلحا بحماس دافق، وروح شابة متلهفة لصنع شيء جديد، ومختلف. لكن المناخ السائد لم يسمح لذلك الشاب المجهول بأن يقتحم المعبد السينمائي... أو أن يكون من بين حراسه أو كهنته!! ... ورفض معظم المنتجين السيناريو الذي اقتبسه عن الفيلم الأمريكي «ابن النهر River Boy»، وأسماه «ابن النيل»... مما اضطره إلى العمل كمساعد مخرج، ربما لأول ولآخر مرة، مع المخرج فرنيتشو في فيلم «امرأة من نار»... إلى أن جاءته الفرصة ليقدم فيلمه الأول «بابا أمين» تحت إشراف كاتب السيناريو حسين حلمي المهندس - المخرج والمنتج بعد ذلك - لأن منتج الفيلم لم يكن واثقا بإمكانات شاهين، كما أن الفيلم، الذي كتب يوسف قصته، كان مغامرة حقيقية، مختلفة عمّا درجت عليه السينما، واعتاده الجمهور في ذلك الوقت، فقد اقتحم يوسف شاهين - على رغم أعوامه الأربعة والعشرين - بجسارة فنية، عالما غير مألوف... وحلّق بعيدا بخيال خصب وخلاق... وقدّم من خلال فاتن حمامة وحسين رياض أمثولة أخلاقية في قالب كوميدي راق، متحاشيا الإسفاف والابتذال، معتمدا على الموقف لتخليق اللحظة الكوميدية عبر العديد من المفارقات التي يحفل بها الفيلم.

في العشرين من نوفمبر عام ١٩٥٠، بدأ العرض الأول لـ «بابا أمين» ليشاهد جمهور السينما في مصر، لأول مرة، اسم يوسف شاهين- مخرجا - على الشاشة الفضية مبشرا بميلاد مخرج جديد، مختلف، جسور... جامح الخيال... وهي الصفات التي شكلت ملامح رحلته التي كرّست اسمه، بعد ذلك، كواحد من أفضل فناني السينما الناطقة بالعربية، وأحد كبار المخرجين على المستوى العالمي.

كان «بابا أمين» نقطة الانطلاق القوية لرحلة شاهين التي تكاد تنقسم إلى قسمين رئيسيين، زمنيا وفكريا، حيث تمثل المرحلة الأولى التي استمرت عقدين من الزمان (١٩٥٠- ١٩٧٠) منطقة كاملة من التفكير «الشاهيني»... لتبدأ مع فيلم «الاختيار» عام ١٩٧١ مرحلة جديدة، وإن كانت بذورها الجنينية موجودة في الأرض الخصبة للمرحلة الأولى التي يمكن اعتبارها رحلة استكشاف للذات... وللواقع... وللسينما ذاتها.

رفض شاهين، وله الحق، السينما السائدة في الأربعينيات بتقاليدها وأخلاقياتها لكنه، كما يعترف، كان أعجز عن مقاومتها، كما أنه لم يكن يملك الوعي الكافي بالظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي يعيشها المجتمع المصري بطبقاته المختلفة المتطلعة إلى التغيير. لذا وضع شاهين قدمه حيث يريد تجار السينما. ليقدم «ابن النيل» و«المهرج الكبير» و«نساء بلا رجال» و«سيدة القطار».. ورغم تقليدية التناول في هذه الأعمال، إلا أنها بدت مختلفة بعض الشيء في لغتها السينمائية، واهتمام مخرجها بالمشهد كوحدة أساسية للبناء الفيلمي.. ومن الجائز أنه لم يكن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدركا، لا هو ولا من حوله لما يفعل!، لكن الآخرين استشعروا تلك النغمة المغايرة التي تأكدت في عام ١٩٥٤ مع فيلمه السادس «صراع في الوادي» الذي يعتبر، نقديا، أول أعمال شاهين الكبيرة، ويصور فيه، العلاقة بين الإقطاع والفلاحين في صعيد مصر، وتظهر فيه قدرته الفائقة على تحريك الكاميرا، بل وولعه الشديد بذلك، وبراعته في استغلال عناصر الديكور والمكان.. كما جاء الفيلم مختلفا عن السينما السائدة بنهايته غير المتوقعة، حيث يجري إعدام الشخصية المظلومة لأول مرة على شاشة السينما المصرية، من دون أن يضطر المخرج إلى التنازل وفقا للمعطيات التي لا تسمح باستمرار «الظلم» على الشاشة، وتتوخى تحقيق العدالة الشاعرية، في السينما، كبديل لتحقيقها في الواقع!

ربما لم يكن شاهين مدركا، بشكل منهجي، لما يطرحه في «صراع في الوادي» أي أن الفيلم لم يكن تعبيرا عن وجهة نظر متكاملة، ومكتملة، في ذهن الشاب الذي تلقى تعليمه في «كلية فيكتوريا» في الإسكندرية، وأكمل دراسته في أمريكا.. وإن ألهمه حسّه الفني، وساهم في اختياره للطريق.. أو كان ذلك انعكاسا للظروف السياسية والاجتماعية التي فجرتها ثورة يوليو ١٩٥٢ والتي كان من أهم مبادئها «القضاء على الإقطاع».. وربما يكون ذلك تفسيرا لموافقة الرقابة على الفيلم.. ذلك أن «صراع في الوادي» لم يكن من الممكن خروجه إلى النور قبل يوليو ١٩٥٢.

خلال السنوات الأربع التالية، يقدم شاهين أربعة أفلام أولها «شيطان الصحراء» الذي عرض عام ١٩٥٤.. ثم «صراع في الميناء» و«ودعت حبك» عام ١٩٥٦ و«أنت حبيبي» عام ١٩٥٧. وفيها يتأرجح شاهين ويتراوح مستواه، وتبدو هذه الأفلام أشبه بحقل تجارب يمارس فيها المهنة، ويحاول تجريب وسائله، واختبار قدراته، واستكشاف إمكاناته، والبحث عن ذاته، سينمائيا، غير مبال بما يحدث في الواقع.. وشهدت تلك السنوات نهوضا اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا.. وعدوانا ثلاثيا - آثما قامت به كل من إسرائيل وفرنسا وإنجلترا - على مدينة بورسعيد المصرية، بعد خطوة جمال عبدالناصر الهائلة في تأميم قناة السويس، وإعادتها إلى الوطن الأم بعد أن كانت في أيدي الأجانب يستنزفون مداخيلها. لكن شاهين كان في واد آخر، ففي الوقت الذي كان عز الدين ذو الفقار يعد لفيلمه «بورسعيد» كان شاهين مشغولا بتنفيذ سيناريو أبو السعود الإبياري «أنت حبيبي» محاولا رأب الصدع بين فريد الأطرش وشادية إلى أن يجمع بينهما الحب، بعد أن فرقهما الزواج!! «باب الحديد» ١٩٥٨، أول محطة حقيقية في سينما يوسف شاهين، حيث يقدم واحدا من كلاسيكيات السينما العربية.. وليكتب «باب الحديد» شهادة ميلاد شاهين الفعلية كمخرج متميز.. فنيا.. وفكريا.

حفل «باب الحديد» الذي كتب له القصة والسيناريو، الكاتب الموهوب عبدالحي أديب في أول أعماله للسينما، بأجواء شعبية، وصراع له بذور طبقية ونقابية، ولغة سينمائية جديدة على السينما المصرية، وبناء درامي يقوم على متابعة أحداث يوم واحد في مكان واحد هو محطة السكة الحديد بالقاهرة، وبلاغة صُورية، واقتحام جريء لعالم الضائعين نفسيا وإنسانيا.. وجنسيا.

جاء «باب الحديد» كخطوة جديدة لتنامي وعي شاهين بتعبيره عن قضية الحقوق الاجتماعية للطبقات الفقيرة وعن حاجة البسطاء إلى العدل، لكن الفيلم الذي يقف شامخا الآن في تاريخ السينما المصرية، سقط سقوطا تجاريا مدويا، فقد كانت لغة السرد غريبة على جمهور اعتاد على حكاية «الحواديت».. بل إن أحد أفراد الجمهور «بصق على وجه شاهين في أول ليلة لعرضه»!!.. مما جعل شاهين يعود أدراجه، ململما طموحه في صنع سينما مختلفة. سابحا مرة أخرى في بحر السينما التجارية، المتواضع، صانعا عددا من الأفلام الضعيفة: «حب إلى الأبد» ١٩٥٩ و«بين إيديك» و«نداء العشاق» ١٩٦٠ و«رجل في حياتي» ١٩٦١.

ولم يستطع فيلم «جميلة» الذي حاول فيه التعبير عن بطولات شعب الجزائر أثناء حرب التحرير ضد الاحتلال الفرنسي من خلال قضية المناضلة الجزائرية «جميلة بو حيرد» أن ينقذ شاهين، بل إن وعيه السياسي خذله حيث اتخذ الفيلم شكل الصراع بين العسكر والحرامية.. لكن الفيلم - في النهاية - كان بمثابة سنة أولى سياسة بالنسبة إلى شاهين، حيث بدأ وعيه يتشكل من جديد بعد أن التقى أثناء عمله في الفيلم بالعديد من المفكرين والسياسيين الذين ألقوا بذرة التغيير في فكره السياسي.. ليعود في عام ١٩٦٣ مخرجا واعيا إلى حد كبير في فيلم «الناصر صلاح الدين» أحد أفضل الأفلام القومية والتاريخية في السينما العربية.. وإن شابته أيضا عيوب السينما الهوليوودية ورغبة شاهين في تحدي المخرجين العالميين المهووس بهم.. ومحاولته إثبات أن هناك مخرجا عربيا يمكنه أن يدير المعارك الضخمة على طريقة مخرجي هوليوود وبإمكانات محدودة!! وإن ظلت قيمة الفيلم تكمن في كونه من الأفلام القليلة - عربيا - التي تدعو إلى الوحدة والتضامن العربيين.

كان «الناصر صلاح الدين» أول أفلام شاهين المصورة بالألوان، ومنذ ذلك التاريخ لم يصور فيلما بالأبيض والأسود، فقد أدرك، كما يقول، «أن الألوان تساعد المخرج على التعبير بشكل أكثر وضوحا وتركيزا».

في عام ١٩٦٥، يوجه شاهين نقدا قاسيا وعنيفا للبورجوازية المصرية في فيلم «فجر يوم جديد» الذي لعب بطولته، كما فعل سابقا في «باب الحديد»، وسيفعل لاحقا في أعمال أخرى.. ويؤكد، في شجاعة، أن هذه الطبقة لم ولن تستطيع التواؤم مع ما حدث في مصر من تحولات وتغيرات بعد صدور القرارات الاشتراكية.. وأنها - أي البورجوازية - ما زالت مستمرة في عملياتها التخريبية ضد «مصر الجديدة» التي تحاول أن تنهض وأن تنتصر للطبقات الكادحة، ورغم النوايا الطيبة لشاهين، فإن الفيلم لاقى فشلا ذريعا على المستويين الفكري والجماهيري لارتباك الرؤية، وتلعثم الأداة.. وإن تألق فيه على نحو فردي، المبدع القدير مدير التصوير عبدالعزيز فهمي.

شاهين في موقع تصوير أحد أفلامه

> "عاد يوسف شاهين عام ٤٨ من أميركا متسلحا بدراسة فنون الدراما، محملا بعشق جارف للسينما، ورغبة هائلة في اقتحام عوالمها وتغيير بنيتها إلى الأفضل"

يعزو شاهين سبب هجرته إلى لبنان في عام ١٩٦٥ إلى فشل النموذج الاشتراكي كما يتصوره: «شعرت بأن الاشتراكية التي كنا نحلم بها، عندما تحققت، تحولت إلى بيروقراطية متسلطة.. زهقت وقررت أن أتنفس خارج مصر!» وخارج مصر، في لبنان يحقق شاهين فيلمي «بياع الخواتم» و«رمال من ذهب» اللذين جاءا دون مستواه، ويعترف: «لقد كانت سنوات الهجرة سنوات قلق وضياع كامل».

وتأتي الهزيمة في يونيو ١٩٦٧، قاسية، مروعة ومرعبة، لتزلزل الواقع كله.. وتهز كيان شاهين الذي يعود من منفاه الاختياري.. وتفتح الهزيمة أمامه آفاقا جديدة لإعادة قراءة الواقع، ويتنامى وعيه السياسي.. ويبدأ التحضير لذروة مرحلته الأولى وأكثرها نضجا وتماسكا، فيقدم رائعته «الأرض» عن رواية بالاسم نفسه للأديب الكبير عبدالرحمن الشرقاوي.. ليكمل الفيلم بمشهده الأخير، ونهايته العبقرية دائرة لم تغلق في «صراع في الوادي».

إن أظفار محمد أبو سويلم، نموذج الفلاح المصري بطيبته وأصالته، وشعوره الوطني المفعم بالكبرياء والكرامة، هذه الأظفار التي تتشبث بالأرض.. واليد المخضبة بالدم، جاءت بعد الهزيمة المفجعة، تدعو في وضوح إلى التمسك بالأرض مهما كان الثمن.

جاء فيلم «الأرض» بمعماره الكلاسيكي، ورصانته، وبلاغته البصرية، وقوته الفكرية ونضجه السياسي وحسه الوطني وصفاء رؤيته، كخلاصة بالغة الثراء ونهاية رفيعة المستوى، ونقطة تحول في سينما - ووعي - شاهين، والوعاء الذي انتهت إليه رحلة الاستكشاف، والبحث عن الذات، وتلمس الطريق.. وفيه أيضا جذور مرحلته التالية التي استمرت بتنويعاتها المختلفة حتى الآن.

في «الأرض» نلمح بداية إدانة شاهين للمثقفين، وإبرازه لدورهم كأحد العناصر الرئيسية التي أدت إلى الهزيمة، متفقا مع ملاحظة جون لويس أن «كل هزيمة عسكرية تسبقها خيانة مثقفين»!! فعلى حين نتابع نضال محمد أبو سويلم (محمود المليجي) نرى على الجانب الآخر مهادنة وتراجعات الشيخ حسونة (يحيى شاهين) وغيره من أبطال ثورة ١٩١٩.. وهي تراجعات ومهادنات، سيفصلها شاهين فيما بعد فيما يمكن أن نطلق عليه «الثلاثية الأولى» التي تضم «الاختيار» و«العصفور» و«عودة الابن الضال».. باعتبار أن الثلاثية الثانية تضم «إسكندرية ليه» وحدوته

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصرية، واسكندرية كمان.. وكمان.

الثلاثية الأولى هي بحث سينمائي في تقصي أسباب الهزيمة، ودور المثقفين في خيانة المجتمع، وتقلص أحلامهم في التغيير.. وبحثهم الدائم عن الخلاص الفردي.. كما يجعل منها أيضا هجائية للطبقة الجديدة في مصر، التي جاءت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية الزائلة. واستشرت في أرجاء الواقع فسادا وإفسادا.. وراحت تبحث عن مصالحها الخاصة الضيقة، منشغلة تماما، ولاهية عن المعركة التي يخوضها أبناء الشعب، دفاعا عن الحق والعدل والوطن.

ثلاثية الهزيمة

اختار شاهين شخصياته في هذه الأفلام من المهزومين ذوي الأحلام المجهضة، ففي «الاختيار» ١٩٧١ حاول شاهين تصوير التمزق الذي كان يعانيه المثقف المصري بعد الهزيمة، وسعى للبحث عن جذور هذه الحالة، ومن خلال بطله «سيد» الكاتب الكبير الشهير، الذي يتمتع بنفوذ واسع في أوساط السلطة، الباحث عن الصعود الاجتماعي بأي ثمن، المتنكر لأصوله الطبقية، كابن من أبناء الطبقة الوسطى، والذي يدفع ثمن تطلعاته خيانة لذاته، وقتلا لشقيقه، وانفصاما يؤدي به إلى الجنون.

هنا يدين شاهين، بقوة وقسوة، مجموعة المثقفين الذين تعلقوا بأهداب السلطة، ففسدوا وأفسدوها.. كما يكشف عن زيف الواجهة البراقة لهؤلاء المثقفين، وينزع الغطاء عن تشوههم النفسي والأخلاقي.

ربما كان اسم نجيب محفوظ، بوصفه كاتب قصة الفيلم مع شاهين - وراء ذلك التماسك في الموقف الفكري لـ «الاختيار»، إلا أن السيناريو، الذي كتبه شاهين، جاء بداية لأسلوب سوف يعتمده المخرج الكبير بعد ذلك لكسر نمطية السرد التقليدية، التي بلغت ذروتها في فيلم «الأرض».. وبدء محاولته المستمرة لخلق بناء فيلمي يتوازى مع البناء الفكري المطروح، وانتهاج طريقة سرد تقوم على الشذرات الروائية، وجمل الحوار اللاهثة المتقطعة، مع الاستغناء عن «الحبكة» التقليدية، وإطلاق العنان للتداعيات الحرة التي تشكل في النهاية لوحة متكاملة تتقاطع خطوطها وتتشابك.. لتسبر أغوار النفس، وتفصح عن هشاشة وتهافت البناء الاجتماعي والسياسي.. وهو الأسلوب السينمائي الذي يتابعه شاهين في «العصفور» حين يعاود، وبجرأة، فتح ملفات البحث عن أسباب الهزيمة العسكرية ويردها إلى ذلك الفساد الذي استشرى في السلطة، وإلى تسلط البيروقراطية وتردد المثقفين، ويتهم تصريحا، لا تلميحا، الطبقة الجديدة بعناصرها المختلفة التي تحالفت لنهب مقدرات الوطن.

يتناول «العصفور» الذي أنتج عام ١٩٧٢ - ولم يعرض جماهيريا إلا بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ - ذلك الصراع والتمزق الرهيب الذي عاناه الشعب المصري حين أدرك أن السلطة التي كان يبايعها بالروح والدم، قد خدعته. لكن شاهين يفصل بوعي - وذكاء - بين هزيمة الشعب وهزيمة القيادة، ويطلق صيحته مع تحرر العصفور، وعلى لسان بهية التي ترمز إلى قوى الشعب الحقيقية يقول «هنحارب...» تعبيرا عن رفض الهزيمة، ومن ثم أسبابها.

> "كان الاتهام الكريه بأن أفلام شاهين لا تنبض بحب مصر، قد لاحقه من قبل الفاشست الذين أطلقوه في وجهه ووجه كل من يتصدى للتعبير عن الواقع بجرأة من أجل التغيير وكشف السلبيات"

فيلم العصفور ١٩٧٢

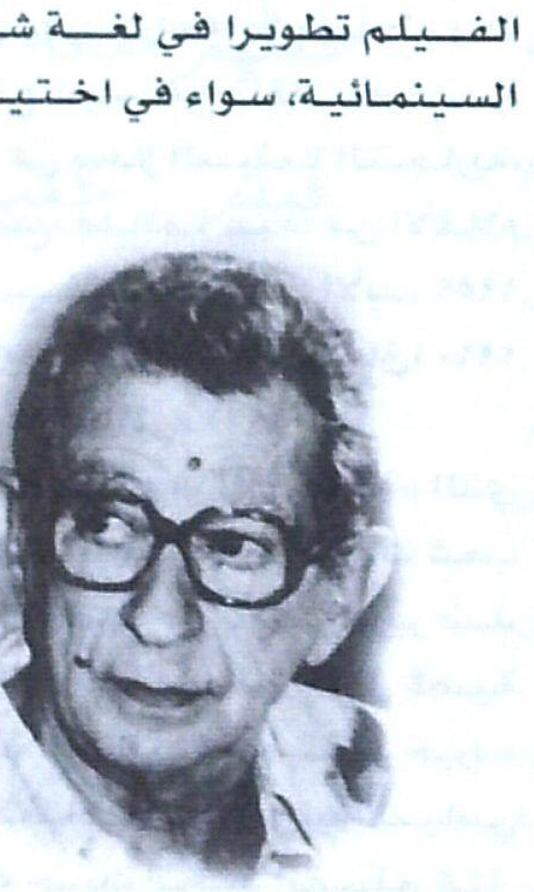
وفي المشهد الأخير يضع شاهين كل النقاط على الحروف من خلال تصويره لتقاطع حركة الجماهير الساخطة الرافضة، المقاومة، مع حركة الشاحنات واللوريات التي تحمل الأجهزة المسروقة من مصانع القطاع العام لحساب طبقة اللصوص الكبار.

كانت هذه النهاية الكاشفة، سببا رئيسيا في منع الفيلم من العرض، بل وتوجيه الاتهام لشاهين بأن أفلامه «لا تنبض بحب مصر» كما ورد على لسان حسن عبدالمنعم وكيل وزارة الثقافة المصرية، حينذاك، والمسؤول عن الرقابة، الذي تساءل في دهشة مصطنعة «هل هذه هي صورة مصر، بكل هذه السلبيات حتى الفترة التي سبقت وقوع النكسة، أم أن الفن الذي برع المخرج يوسف شاهين في تقديمه، لا يمثل الفن الذي ينبض بحب مصر؟»!!

إن هذا الاتهام الكريه الذي لاحق، ومازال يلاحق، شاهين يقف وراءه، ويطلقه كثير من الفاشيست، على المستوى الرسمي أو غير الرسمي ممن هم على شاكلتهم، في وجه الفنان الكبير، ووجه كل من يتصدى للتعبير عن الواقع، بصدق وجرأة وأصالة، وهو سلاح خطير، أعاق ولا يزال يعيق حركة الفن الصحيحة في الكشف والتعبير عن سلبيات الواقع من أجل التنوير... والتغيير.

في مهرجان «بيت مري» بلبنان، وفي سبتمبر ١٩٧٣، نجح شاهين في عرض نسخة كاملة من الفيلم الذي أثار مناقشات واسعة، وأصدر جمهور المهرجان بيانا يؤازرون فيه الفيلم، ويطالبون السلطات المصرية بالرجوع عن قرار المنع، ويعلن الحاضرون من سينمائيين ونقاد ومثقفين - ما سوف يؤكده التاريخ بعد ذلك - أن هذا الفيلم «من أهم الأفلام في السينما العربية، وأنه أثر فني جدير بأن يكون موضع فخر كل عربي، وكل مصري بالذات».. لكن السلطات المصرية لم تسمح بعرض الفيلم إلا في الثامن عشر من أكتوبر ١٩٧٣، بعد اندلاع الحرب باثني عشر يوما، وبعد أن تغنت الجماهير، في الشوارع، بأغنية «راجعين» التي تغنت بها جماهير الفيلم باعتبارها أكثر الأغاني تعبيرا عن المشاعر الوطنية والقومية.

وعلى رغم أن صيحة محسنة توفيق - بهية - «هنحارب» التي رددتها في ليل القاهرة في يونيو ١٩٦٧، كانت أشبه بالنبوءة التي حققها الواقع ... إلا أن الجمهور لم يستطع التآلف مع طريقة السرد غير المألوفة، فقد شهد الفيلم تطويرا في لغة شاهين السينمائية، سواء في اختيار زوايا



الكاميرا واستخدام أسلوب التباين اللوني، أو عنصر الموسيقى والغناء، إضافة إلى طريقة بناء الشخصيات ورمزيتها التي كادت تفقدها حيويتها وقدرتها على التواصل مع المتلقي.

ما بين عرض «العصفور»، وإنجاز شاهين لفيلمه التالي «عودة الابن الضال» كانت مياه كثيرة قد جرت في النهر ... وحفل الواقع بالعديد من المتغيرات على المستويين العربي والدولي ... بدأت بمعارك أكتوبر ١٩٧٣ وما تلاها من وقف إطلاق النار، ومباحثات فض الاشتباك الأول، والثاني، والبشائر الخجولة، المترددة للانفتاح الاقتصادي في مصر واندلاع الحرب الأهلية والاقتتال الضاري بين الأشقاء في لبنان.

توقف «العصفور» عند ليلة العاشر من يوليو ١٩٦٧ ... وتبدأ أحداث «الابن الضال» بعد ذلك بثلاث سنوات في عام ١٩٧٠ الذي شهد مبادرة روجرز ومذابح أيلول الأسود ... ووفاة الزعيم جمال عبدالناصر ... الذي بغيابه انفرط العقد، وانفجر كل شيء!

حين شرع شاهين في كتابة فيلمه، بالمشاركة الفاعلة مع الفنان صلاح جاهين، كان الواقع المضطرب المضطرم يزخر بالمتناقضات والمصالح المتشابكة، والمتضاربة، وكانت صورة المستقبل غائمة، يلفها الضباب ... وراح شاهين وجاهين يفتشان بشجاعة، وينقبان في الواقع، ويعيدان قراءة وتقييم الوقائع من خلال بصيرة نافذة وروح فنية متوقدة.

ظل شاهين يسعى باستمرار ودأب للتعبير - بصدق - عن ذلك الواقع الذي يموج بالتغيرات السريعة والمتلاحقة، وفطن إلى أن الواقعية، كأسلوب فني، قد تكون عاجزة عن التعبير عن ذلك المشهد العبثي للواقع ... لذا بحث عن أسلوب جديد، بدا شديد الخصوصية، اختلطت فيه الرؤية الذاتية بالانطباعية، والرمزية بالسريالية والبريختية بالفانتازيا، واستعان بالرقص والغناء، وهو ما سيصبح سمة غالبة في أفلامه بعد ذلك... مستفيدا من تراث السينما العالمية، وقراءاته الواعية لعناصر التطور والتجديد في لغتها، ليظهر ذلك كله على نحو أصيل في عمل فني يجمع بين الإبداع والإمتاع، يطرح فيه شاهين وجهة نظره، وتفسيره «الخاص» لأسباب قصور الحركة الوطنية في مصر عن إنجاز مهامها بشكل جذري، ويوجه نقدا قاسيا، وصارما لفصائلها المختلفة، مع تطوير وتعديل رؤيته في «العصفور» التي كانت تربطها وشائج قوية بالتجربة الناصرية، وأن إصلاحها يمكن أن يتم من الداخل بتطهيرها من العناصر الدخيلة والفاسدة ... فالواقع، كما يراه شاهين، في «الابن الضال»، قد بلغ حدا من العفن لا تجدي فيه الاتجاهات الإصلاحية، فلا علاج للبناء المتصدع، المهترئ إلا الهدم، تأكيدا للصيحة التي أطلقها صلاح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبو سيف ولطفي الخولي في عام ١٩٦٨ في فيلم «القضية ٦٨» على لسان جماهير الحارة «هدها يا عم منجد ... وابنيها من جديد»..

يعود «علي» بطل «الابن الضال» المبشر بالحرية والعدل، الساعي إلى التغيير الثوري، المشارك في البناء للمستقبل، إلى قريته بعد غياب اثني عشر عاما... قضاها في السجون الناصرية، خائبا... خائرا... مهزوما... مستسلما، عاجزا عن تحقيق ما سبق أن وعدهم به، وائدا أحلامهم... محبطا آمالهم المعقودة عليه... والمؤجلة لحين عودته... كافرا بكل ما سبق أن آمن به... غير قادر على التواؤم مع الواقع... لينقلب على كل ما بشر به، مشاركا أخاه «طلبة» رمز القهر والتسلط والاستغلال الذي رأى فيه البعض رمزا مبهما - وإن بدا فجا - لعبد الناصر، أو ربما لثورة ٢٣ يوليو من خلال شخص عبدالناصر، فطلبة ذو أصول عسكرية، يمتلك السلطة ويمارس القهر، استولى على المعصرة من خواجه، إحالة إلى عمليات التأميم التي جرت عام ١٩٦٢ ولم يجدد فيها مسمارا واحدا - كما يشاع عن تجربة التأميم - يعشق السينما وخاصة أفلام الويسترن، وهو ما عرف عن عبد الناصر، ألقى باليسار إلى السجن والمعتقلات - وهو ما قد يمثله «علي»، فهذا اليسار هو الذي قدم الملتمس الشهير إلى عبدالناصر - كما فعل «علي» في الفيلم - وحل تنظيماته وارتمى في أحضان السلطة «القمعية» التي كان يقاومها، وما لبث أن خان القضية، ومارس دوره القمعي مع السلطة حتى بعد أن تحرر من عبدالناصر، بموته، فتخلى عن كل الأحلام والآمال التي عقدتها عليه الطبقات العاملة والمستلبة والمستغلة، ليساهم أفراده في تكريس الواقع الجديد.

إن «علي» قد لا يمثل البطل الناصري - كما تصور البعض - بقدر ما يمثل اليسار العاجز المهزوم الذي تخطاه الواقع، والذي يدفع حياته في لحظة كشف هائلة ثمنا للخلاص من الطاغية، ويعلن مع الفيلم ضرورة مواجهة العنف بالعنف. فالواقع العبثي المشحون بالتناقضات لا يلبث أن ينفجر من الداخل، لينتهي الفيلم بمجزرة وحشية، يقتتل فيها أفراد العائلة، وتبدو أشبه بالطوفان الذي يغرق الجميع في بحر الدماء، ولا ينجو منه سوى من ركب «الفُلْك» ... أو السيارة التي تحمل الفتى إبراهيم - الناجي الوحيد من عائلة المدبولي، ومعه أسرة العامل، في رحلتهم إلى المستقبل، طلبا للعلم والمعرفة والوعي، وهي أولى درجات حلم التغيير المرتقب.

إن ثلاثية الهزيمة تحمل إلى جانب قوة بنائها الفكري، حيث يقف خلفها ثلاثة من كبار المفكرين والكتاب (نجيب محفوظ ولطفي الخولي، وصلاح جاهين)، تطورا لافتا في لغة شاهين السينمائية، وارتقاء بالقيم التشكيلية، وتحطيما متزايدا للغة السرد التقليدية، واندفاعا ملحوظا نحو اللحاق بمنجزات فناني السينما الكبار في العالم، وتكريسا كاملا لما يمكن أن نطلق عليه «الشاهينية» في السينما العربية.

الثلاثية الثانية: الماضي بعيون الحاضر

بعد عرض «عودة الابن الضال» بعام واحد، بلغ المشهد السياسي ذروة عبثية بزيارة السادات إلى القدس في نوفمبر ١٩٧٧، وتزامن ذلك مع الأزمة التي أصابت قلب شاهين، وجعلته يغلق قوس الهموم العامة - المعاصرة - وينكب مفتشا في همومه الخاصة ... وراح يسرد سيرته الذاتية مختلطة بظروف الوطن، محاولا التعبير عن الذاتي في علاقته بالموضوعي، مفكرا بالصوت والصورة، شاخصا نحو مستقبل أفضل ... وإن اتخذ من الماضي وعاء لقراءة الحاضر، أو بمعنى أدق قراءة الماضي بعيون الحاضر ... وانعكس ذلك في ثلاثية «إسكندرية ليه؟» ١٩٧٩ و«حدوتة مصرية» ١٩٨٢، ثم «إسكندرية كمان وكمان» ١٩٩٠، وإن ارتكب خلال الثمانينيات فيلمين هزيلين ... مرتبكين في الرؤية والأداة هما «الوداع يا بونابرت» ١٩٨٥ و«اليوم السادس» ١٩٨٦. حيث قدم في «بونابرت» رؤية شائهة للتاريخ، سعى فيها إلى تجميل وجه الاحتلال الفرنسي لمصر بعرض صورة زائفة مضطربة ذات بعد إنساني كاذب، إنحاز فيها إلى الجانب الفرنسي، منتقدا بشدة أسلوب المقاومة المصرية، مشيرا إلى ضرورة الحوار بدلا من الصراع، والتفاهم بدلا من الحرب، وهي دعوة مريبة، تتجاهل الظرف الموضوعي الذي يستحيل فيه الحوار بين المستعمِر (بكسر الميم) والمستعمَر (بفتحها)، بين الظالم والمظلوم ... بين المعتدي والمعتدى عليه، وهي مريبة لأنها أتت في ظل ظروف دولية تسعى إلى توسيع رقعة السلام - المستحيل - بين العرب وإسرائيل، خاصة بعد معاهدة السلام بين مصر والعدو الإسرائيلي عام ١٩٧٩.

في «اليوم السادس» تكمن السقطة الثانية لشاهين، ويكتمل الاضطراب وتشوه الرؤية والتلعثم الفني، وافتقاد الصدق، والخلط وسوء اختيار الممثلين الذين اتسم أداؤهم بالتكلف والافتعال. وعلى حين حاول شاهين طرح رؤية عبثية للواقع من خلال رواية فرنسية لكاتبة من أصل مصري (أندريه شديد) إلا أن الفيلم جاء، كسابقه، عبثا سينمائيا، ومسخا فكريا مشوها، يغلب عليه التصنع، والتأثير القوي للجانب الفرنسي المشارك في الإنتاج (وزارة الثقافة الفرنسية).

إن التشوش الواضح في الفيلمين - الفرنسيين إنتاجا وتقنية - قد يرجع في جزء منه إلى انفراد شاهين بكتابة هذين العملين وغياب العنصر - المفكر - الذي منح أفلامه السابقة وضوح الرؤية وعمق البصيرة ونضج الوعي، وهو ما غاب - إلى حد كبير - عن السقطتين الفرنسيتين!!

وإذا كانت الثلاثية تحمل هموم مثقف مصري، يعشق تراب الوطن، وتكشف عبر رحلته في الحياة، والفن، عن نفس مترعة بحب الإنسان ... والمكان ... فإنها أيضا بدت كمرآة لعصر كامل محتشد بالنضال والانتصار والانكسار.

في حديث للفنان يوسف شاهين مع الناقد سمير فريد في أكتوبر ١٩٧٩، يقول شاهين عن «إسكندرية ليه؟» «ليس الفيلم معبرا عن كل الحقيقة لكنه محاولة لتلمس بداية الطريق للحديث عن الحقيقة... إنه تصفية حساب مع العائلة ويبدأ بعد ذلك الحساب مع النفس»... وهو ما أنجزه - صادقا - شاهين بعد ذلك في «حدوتة مصرية» و«إسكندرية كمان وكمان».

في «إسكندرية ليه؟» الذي كتبه محسن زايد، وحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان برلين السينمائي الدولي ١٩٧٩، يتناول شاهين أحلام الفتى المولع بالسينما وشغفه بها، وإصراره على السفر لدراستها... وفي «حدوتة» يصور هموم الشاب حين صار مخرجا، وصراعه مع السلطة والرقابة والتقاليد الفنية المحافظة التي باتت تمثل كوابح للحرية والإبداع .. وفي «إسكندرية كمان ...» يدخل تجربة هائلة تتسم بالصراحة والجرأة لنقد الذات ونقد الواقع، ويقدم - كما وعد - حسابا عسيرا مع النفس.

يعود شاهين، في «إسكندرية ليه؟» إلى فترة الأربعينيات في الإسكندرية - بعيون السبعينيات ليراجع الجوانب السياسية والاقتصادية والظروف الاجتماعية والثقافية التي ساهمت في تكوين جيل الأربعينيات، هذا الجيل الذي ما زال يحكم مصر حتى الآن، مبرزا تناقضاته وصراعاته وآماله وهمومه وأشواقه نحو الحرية، وبحثه عن رؤية واضحة للواقع من حوله.

نجح شاهين في خلق علاقة صحيحة بين الذاتي والموضوعي، كما وفق إلى حد كبير في إعادة قراءة الماضي بعيون الحاضر، ومحاولة استجلاء الحاضر وفهمه في ضوء الماضي من خلال الجدل المستمر في وعي الشاب يحيى يوسف شاهين، فإذا كانت الإسكندرية كمكان شديد الخصوصية، وكمدينة تعتمل، وتتشكل في داخلها عوامل الحب والحرب، الطموح والتمرد، النضال والثورة، التسامح والتعايش بين الأجناس والأديان، تمثل «الموضوعي» فإن حكاية يحيى، تمثل «الذاتي» في حلمه بدراسة التمثيل وتطلعه إلى السفر إلى أمريكا، رمز الحرية والديموقراطية، كما توهم، وكما عبر شاهين عنها في المشهد الأخير، الذي يفصح عن رؤية معاصرة لذلك الوحش الأمريكي، حين يرى الفتى يحيى تمثال الحرية يستقبله مكشرا عن أنيابه، غامزا بعينه ساخرا بينما تتعالى أصوات صلوات اليهود في السفينة، ثم تصدر عن التمثال ضحكة ماجنة، موحية بزيف ذلك الحلم/ الوهم الأمريكي!.

في «حدوتة مصرية»، يمضي شاهين في تصفية الحساب مع النفس إلى أقصى درجة يحتملها الواقع، منطلقا من تجربته الشخصية، متأملا ومراجعا لحياته في لحظة سقوطه مريضا بأزمة قلبية، اضطرته إلى إجراء عملية جراحية، كان من الممكن أن تنهي حياته!

خلق شاهين حياته على الشاشة مرة ثانية، بكل ما فيها من نجاح وفشل... صعود وهبوط... إقدام

”

كان فيلم "الناصر صلاح الدين" بداية وعي شاهين السياسي بعد لقائه بالعديد من المفكرين الذين ألقوا بذرة التغيير في فكره السياسي أثناء عملهم معه في فيلم "جميلة بوحيرد"

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتراجع... ويكشف بجرأة وصراحة عن تلك الرغبات الصغيرة المدفونة في أعماقه، التي تتعارض مع قوانين وأعراف المجتمع... ويفصح عن ذلك الاهتراء في العلاقات الأسرية - خاصة في أسرته - من خلال إحساس مشبع بالمرارة.

«حدوتة مصرية» هي رحلة الوعي بالذات... وبالآخرين، الأسرة، المجتمع، السلطة، المدرسة... إنها رحلة ثلاثين عاما حاول فيها شاهين أن يكون مختلفا عن السينما السائدة، وتطور وعيه السياسي من الموقف البسيط في «صراع في الوادي» إلى الموقف السياسي الملتزم والواضح في «العصفور»... من فتى لا يعرف من هو مصطفى النحاس إلى فنان تصل بعض أعماله إلى مستوى المنشور السياسي.

وإذا كان شاهين قد رأى في ظروف الأربعينيات، تلك الفترة التي قدّمها في «إسكندرية ليه» هي ذاتها السنوات الأخيرة من السبعينيات، وأنه برصده للواقع الاجتماعي في مصر، في تلك الفترة، إنما يقدم تحليلا للواقع المعيش والحي في السبعينيات... واقع الاحتلال والتشرذم السياسي... ومصر الحبلى برغبة التغيير... وفي «حدوتة...» يستكمل الرحلة، ويقدم بانوراما ثلاثة عقود من عمر المجتمع المصري من الخمسينيات حتى السبعينيات... إلى لحظة سقوطه مصابا بأزمة قلبية، واضطراره إلى إجراء عملية جراحية في القلب... وهي اللحظة التي يقتنصها شاهين ليجعل منها محور فيلمه، اللحظة الطفيفة والخاطفة التي يسري فيها المخدر داخل الجسد المنهك... لحظة بين الوعي والغياب عن الوعي... ربما تأثر فيها بفيلم «كل هذا الجاز» لبوب فوس. فيها يبدأ شاهين محاكمة ذاته وأسرته والمجتمع من خلال محاكمة الطفل المشاكس - في داخله - الذي قام بسدّ أحد صمامات القلب، ليقتل الفنان! وفي المحاكمة يهتك كل الأسرار والأستار ويحاكم جيلا كاملا: الأب... الأم... الأخت... الزوجة... المدرسة... الثورة... السلطة، التقاليد... عالم السينما في الداخل والخارج... المنظمات السياسية... المثقفين... فقراء المدينة... وفوق هذا وذاك، يحاكم نفسه، ويدين الجميع من خلال أسلوب فني يقوم على تداخل الأزمنة من طفولته حتى لحظة سقوطه، عبر عشرات الأماكن، من إسكندرية إلى فرنسا... ومن موسكو إلى لندن... مرورا بحواري وأزقة القاهرة، حاشدا العديد من الشخصيات التي نجد رموزها في العالم الواقعي، مازجا بين الروائي والتسجيلي... الخاص والعام في إيقاع لاهث... متوتر... متدفق... مليء بالحيوية.

بعد ثماني سنوات من (حدوتة مصرية ١٩٨٢) يعود شاهين إلى ذاته مرة أخرى، ويقدم في «إسكندرية كمان... وكمان ١٩٩٠ اعترافا على الطريقة المسيحية، يأمل شاهين من خلاله أن يحقق الخلاص لذاته، وأن ينجح في التخلص من آثار تجربة ذاتية سببت له آلاما نفسية، وحسية شديدة، بعد أن انفصل عنه ممثله الأثير محسن محيي الدين (إسكندرية ليه، الوداع يا بونابرت، اليوم السادس)، الذي كان شاهين يرى فيه ذاته، وارتبط معه بعلاقة حميمة جدا. لكن الممثل الشاب في سعيه إلى تحقيق ذاته - هو - كان من الضروري أن يشق طريقه الخاص، منهيا علاقته بشاهين على كل المستويات.

> ارتكب خلال الثمانينيات فيلمين هزيلين مرتبكين في الرؤية والأداة، حيث قدم في "بونابرت" و"اليوم السادس" رؤية شائهة للتاريخ، وسعى فيهما إلى تجميل وجه الاحتلال الفرنسي لمصر بعرضه صورة زائفة مضطربة ذات بعد إنساني كاذب انحاز فيها إلى الجانب الفرنسي

يرسم شاهين صورة للتناقض الحاد في سلوك بطله. المخرج الكهل، يحيى الاسكندراني، الذي يناضل من أجل تحقيق مزيد من الديموقراطية بمشاركته في إضراب الفنانين الشهير ضد قانون يفرض عليهم نقيبا من دون استشارتهم. وبأسلوب غير ديموقراطي... وفي الوقت ذاته يرفض المخرج العجوز منح ممثله الشاب حريته، ويحاول قمع إرادته، ويسعى لفرض سلطانه الفني والحياتي عليه، بأنانية ورغبة في الامتلاك والاستحواذ، وبأسلوب غير ديموقراطي!!

في آخر أفلام الثلاثية، يستكمل شاهين أنشودة عشقه لمدينته الجميلة، الإسكندرية، مؤكدا انتماءه لثقافتها... ثقافة التسامح ورفض النزعة القومية الضيقة، ثقافة ذات صبغة إنسانية رحبة، تتآلف فيها الأديان، وتتجاور الجنسيات، وهي أفضل تعبير عن ثقافة البحر المتوسط، وعن علاقة مصر بأوروبا، باعتبار الإسكندرية هي البوابة الرئيسية لهذه العلاقة.

صراع في الوادي ١٩٥٤

مرة أخرى: الماضي/ الحاضر

إذا كان شاهين في العديد من أفلامه قد آثر العودة إلى الماضي، في محاولة دائمة - ودورية - لقراءة واستكناه الحاضر. فيرجع إلى عصر صلاح الدين (الناصر صلاح الدين) ثم إلى نهاية القرن الثامن عشر «الوداع بونابرت»، وإلى الثلاثينيات في «الأرض»، والأربعينيات «إسكندرية ليه، اليوم السادس، والخمسينيات في «حدوتة مصرية». فإنه يؤثر العودة إلى التاريخ البعيد في فيلمي «المهاجر» ١٩٩٤ و«المصير» ١٩٩٧.

في كلا الفيلمين يبحر شاهين في التاريخ ليقدم لنا عملين يفيضان بالمعاصرة، رغم الأجواء والأزياء التاريخية، ذلك أن قراءة الفيلمين في ضوء الأحداث التاريخية ومطابقتها بتلك الوقائع، يجرد الفيلمين من أهميتهما، ويقلل من قيمتهما، ويقزّم من دوريهما، ذلك أنهما دون شك، وبعيدا عن المطابقة الحرفية مع التاريخ فيلمان عنا... وعن زماننا.

في قصة «المهاجر» التي استلهمها شاهين - كما يقول - من تراث الإنسانية يقدم عملا شفافا للحاضر - المعيش - يلامس في تاريخ مصر القديم أصفى لحظاته، حين يثور الشعب ضد فساد كهنة آمون الذين ينشغلون بالأسلاب والغنائم وجباية

الضرائب، وقهر الأهالي وترويعهم بأنهم يملكون مفتاح الحياة الأخرى: يقمعون التمرد بالمجازر والمحارق، مستندين إلى قوة آمون... كما يشير إلى العلاقة المعقدة بين هذه المؤسسة الدينية والعسكر.

في «المهاجر» الذي لا ينكر شاهين أنه استلهم أحداثه من قصة سيدنا يوسف - عليه السلام - كما رواها القرآن الكريم، وبدهي أنه لا توجد أي تحفظات على استلهام قصص الأنبياء، ذلك أنها بما تحويه من سيرة عطرة وقيم نبيلة جديرة بأن تنقل إلينا العظة والعبرة والقدوة الحسنة - يقدم لنا شاهين دراما شديدة المعاصرة... تمزج في حذق وحصافة بين الماضي والحاضر... بين التاريخي والآني... تتشابك فيها العواصف والعواطف... تتقاطع وتتداخل... تنتصر وتنكسر... دراما تُعلي من قيمة العمل والعلم... دراما عن الحب والرغبة، عن الشوق والرهبة... عن التوق إلى التغيير والثورة على الفساد.

يحدثنا شاهين عن قيمة تبادل الثقافات والخبرات، ويحرضنا على عدم نفي الآخر، وضرورة احترامه، ويغزل عبر نسيج الفيلم خيوطا من الحب الرهيف والعشق الرقيق، ويطلق لأبطاله العنان للتعبير والإفصاح حتى الافتضاح. ويعلن الثورة على الفساد المحتمي بالسلطة، أو المتدثر بالدين، وهو ما أفزع بعض القوى التي أعلنت الحرب على الفيلم، ونجحت في إيقاف عرضه داخل مصر، فكان ذلك بمثابة حافز إضافي لشاهين، ليدخل المعركة من جديد، ضد قوى التخلف والجهل التي تصادر الأفلام... والأقلام... وتأمر بحرق الكتب ومطاردة الأفكار.

ربع قرن أو يزيد، يفصل بين المشهد الأخير... مشهد النهاية في فيلم «الأرض» ١٩٧٠ ومشهد البداية في فيلم «المصير» ١٩٩٧، وفي كليهما نرى المواطن المصري محمد أبوسويلم والفرنسي جيرار بريل يتم سحلهما، بربط كل منهما خلف حصان وجرهما على الأرض قهرا وتنكيلا وتعذيبا ورمزا لغياب الحرية وافتقاد الديموقراطية وسيادة الجهل والتسلط والاستغلال... في الأول، يدافع أبوسويلم عن الأرض حتى الموت، وفي الثاني يدافع جيرار عن الفكر حتى الحرق!

في «المصير» كما في «المهاجر» يضع شاهين أمام أعين وعقول المشاهدين حقيقة أن التعصب لا يخص دينا بعينه، أو وطنا بذاته، وإنما هو آفة تنخر في جسد الأمم حين تخور قواها وتضعف قياداتها ويعم فيها الفساد، ويتواطأ الكهنة مع السفلة، والفاسدون مع المتشحين برداء الدين المدافعين عن مصالحهم وامتيازاتهم الرافضين للتغيير... المقاومين لحرية التفكير وحق التعبير.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد فترة وجيزة من حكم رئيس محكمة التفتيش في فرنسا، بحرق جيرار وحرق جميع كتاباته لأنه ترجم أعمال الفيلسوف ابن رشد... يأمر الخليفة المنصور بحرق كتب ابن رشد ومجموعة أخرى من العلماء نادت بما نادى به ابن رشد قاضي قضاة قرطبة، وفيلسوف العربية الكبير، وأكثر فلاسفة المسلمين تأثيرا في العقول.. تندلع النيران متأججة تحرق الأفئدة قبل الكتب... ويعلو لهيبها معلنا الانتصار الزائف لأعداء حرية العقل وحق الاجتهاد... ويظن مشعلوها أنها ستخرس ألسنة الحق والعدل والتوق إلى الحرية... ويتصورون أن نيران الجهل والتعصب ستطفئ نور التسامح والعلم، لا فرق بين فرنسا المسيحية وقرطبة المسلمة، فأعداء التقدم والتنوير هم أنفسهم في الحالين، وإن قوى الظلام ستظل تسعى لأن تطفئ نور الله الذي خص به الإنسان والمتمثل في استعمال العقل وإعمال الفكر.

حرص شاهين في «المصير» على أن يكشف عن إمكانات التحالف بين المؤسسة الرسمية الدينية، وبين قوى الظلام والإرهاب والتطرف، وتنفيذ رجال هذه المؤسسة لأهداف تلك الجماعات.

تدور أحداث الفيلم في الأندلس في القرن الثاني عشر، حيث يتجسد الصراع عاتيا... ضاربا بين وجهتي نظر ترتكزان على أساس ديني، تعتنق الأولى السكون والجمود والانغلاق... تنظر إلى الوراء، وتقنع بالتفسير، تكرس الواقع وتنافق السلطان... بينما الأخرى تنطلق متحررة، مستنيرة، ترنو إلى المستقبل وتتطلع إلى حياة أفضل للإنسان، تغلب التجديد على التقليد، والإبداع على الاتباع والعقل على النقل... والعلم على الجهل، والتأويل على التفسير... ولا تزال الرؤيتان تحكمان الواقع العربي والإسلامي حتى الآن.

يستلهم شاهين حياة ابن رشد، ومحنته، كما سبق أن استلهم قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وأمثولة الابن الضال - من انجيل لوقا - ليعيد صياغتها من دون التزام بحرفيتها، ويقدم لنا درسا بليغا في حتمية انتصار الحق... والعدل... والعقل.. وضرورة اندحار قوى الظلام والجمود والتعصب والإرهاب. ويؤكد أن النيران التي التهمت أوراق ابن رشد أضاءت الطريق للبشرية.. وأن ذبح الفنان مروان أطلق عشرات الحناجر ليعلو صوتها بالغناء من أجل الحياة.

وإذا كان شاهين قد وصل في «المصير» إلى قمة البلاغة الفنية ووضوح الرؤية الفكرية فإن فيلمه «الآخر» ١٩٩٩، يسير في الاتجاه المعاكس لمسيرة شاهين، ويردنا إلى ذلك الارتباك في «بونابرت» و«اليوم السادس»، ويقترب منهما بترهل إيقاعه، وحواره المصطنع، ورؤيته القاصرة والسطحية لما يعتمل في قلب الواقع المصري، وأوهامه عن العولمة وعجزه عن تحديد علاقتنا بالآخر، وإطلاق سهامه الطائشة في كل اتجاه، وكذا تصوراته الساذجة - في هذا الفيلم - عن الأصولية والأصوليين، وصرخاته المتشنجة ضد كل شيء.. ولا شيء، إضافة إلى افتقاده لتلك الروح الأصيلة التي تميز أعمال شاهين...

المصير ١٩٩٧

استراحة المحارب

بعد أن أثخنت الجراح الجسد... وازدانت الحوائط بالجوائز والنياشين، وامتلأت الصفحات بالبطولات والمجد، واقتربت الرحلة من النهاية... آن للمحارب الجسور أن يخلد إلى الراحة... بعد أن قال كلمته... وروى سيرته... وأرخ - بنفسه - لمسيرته.. لكن المحارب الشيخ أبى أن يستريح، وترددت في جنباته أصداء لحظات الانتصار... وسنوات الازدهار، واستجمع الفتى الغيور شجاعته المنهكة، وفتوته الغابرة، واستل سيفه الذهبي... ونزل إلى ساحة الوغى... لكن السيف - الجليل - بات خشبيا... لا يقطع ولا ينفع... وصيحاته المجلجلة... «حنحارب.. حنحارب» التي طالما أرهبت خصومه، باتت واهنة... خافتة... بعد أن راح يتمتم متلعثما «سكوت.. حا نصور».

وعلى رغم ذلك فإن «الآخر» لا يعدو نقطة سوداء... تضاف إلى النقاط السوداء القليلة في رحلة شاهين الإبداعية الناصعة... التي استمرت خمسة عقود ساهم فيها شاهين في تغيير وجه السينما العربية، وكان بمثابة الأب الروحي والمؤسس لكل محاولات التجديد في هذه السينما... فسينما شاهين رغم صعوبة تلقيها، ورغم بعض التشوش في تراكيبها الدرامية ولغتها السينمائية، وبعض القصور في فهم الواقع الذي شاب بعض أعمالها تظل هي السينما الأجدر بالتحية، ويظل صاحبها وصانعها، مهما كان حجم الاتفاق أو الاختلاف مع ما يطرحه من رؤى وأفكار، ومع أسلوبه في التعبير عن هذه الرؤى والأفكار، سيظل أكثر المخرجين قدرة على تجاوز السائد والمألوف فكرا وفنا... وأكثرهم جرأة وجسارة، في التعبير عن هموم المواطن العربي وأشواقه للحق والعدل والحرية.

مشهد الذروة

ليل. داخلي. قاعة لوميير بقصر المهرجانات، مدينة كان الفرنسية، مايو ١٩٩٧ الفنانة الفرنسية الكبيرة جان مورو تنطق باسم الفنان المصري القدير يوسف شاهين، تنفجر القاعة المحتشدة بأكثر من ٢٥٠٠ فنان سينمائي عالمي بالتصفيق الحاد... يهب الجميع وقوفا في سابقة تاريخية، لتحية ذلك الشاب المتوقد بالحيوية، رغم أعوامه السبعين... المتدفق بالنشاط، المفعم بحب الحياة، ويرد شاهين التحية بأحسن منها.

إنها لحظة انتظرها طويلا، وعمل من أجلها، لحظة التقدير التي تستأهل كل هذا الجهد والعناء... والدأب والإصرار... والجرأة والعناد... إنها لحظة الحصاد. لحظة التتويج، لحظة يسعى إليها، ويتمناها، كل فنان حقيقي، لا لذاتها، بل لدلالاتها الأدبية والمعنوية.

لم ينتظر ضيوف المهرجان حتى تعلن جان مورو أن شاهين قد حصل على جائزة اليوبيل الذهبي لمهرجان كان عن مجموع أعماله - وليس عن فيلم المصير - لكن الاسم كان كفيلا بخلق حالة من البهجة والمحبة والتقدير، لابن مصر، شاهين، فنان العربية الكبير.

> "في «المصير»، كما في «المهاجر»، يضع شاهين أمام أعين وعقول المشاهدين حقيقة أن التعصب لا يخص دينا بعينه، أو وطنا بذاته، وإنما هو آفة تنخر في جسد الأمم حين تخور قواها، وتضعف قيادتها، ويعم فيها الفساد، ويتواطأ الكهنة مع السفلة، والفاسدون مع المتشحين برداء الدين وهو منهم براء"

يوسف شاهين:
محطات مهمة

- مواليد ٢٥ يناير ١٩٢٦ - الإسكندرية، مصر.
- تخرج في كلية فيكتوريا بالإسكندرية عام ١٩٤٤.
- درس فنون الدراما بمعهد باسادينا - الولايات المتحدة الأمريكية (من ٤٤ إلى ٤٨).
- فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج السينمائي بتونس عام ١٩٧٠، عن كل أعماله وكان مشاركا بفيلم «الاختيار».
- فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان برلين ١٩٧٩ عن فيلم «إسكندرية ليه؟».
- حصل على جائزة الدولة التقديرية للفنون، مصر ١٩٩٤.
- فاز بالجائزة التذكارية لليوبيل الذهبي لمهرجان كان عام ١٩٩٧ عن مجموع أعماله.

يوسف شاهين:
فيلموجرافيا

١٩٥٠ - بابا أمين
١٩٥١ - ابن النيل
١٩٥٢ - المهرج الكبير
- سيدة القطار
١٩٥٣ - نساء بلا رجال
١٩٥٤ - صراع في الوادي
- شيطان الصحراء
١٩٥٦ - صراع في الميناء
- ودعت حبك
١٩٥٧ - أنت حبيبي
١٩٥٨ - باب الحديد
- جميلة الجزائرية
١٩٥٩ - حب إلى الأبد
١٩٦٠ - بين ايديك
- نداء العشاق
١٩٦١ - رجل في حياتي
١٩٦٣ - الناصر صلاح الدين
١٩٦٥ - فجر يوم جديد
- بياع الخواتم (لبنان)
١٩٦٦ - رمال من ذهب (لبنان/المغرب)
١٩٧٠ - الأرض
١٩٧١ - الاختيار
١٩٧٢ - الناس والنيل (مصر/روسيا)
- العصفور (مصر/الجزائر)
١٩٧٦ - عودة الابن الضال (مصر/الجزائر)
١٩٧٩ - إسكندرية ليه؟ (مصر/الجزائر)
١٩٨٢ - حدوتة مصرية
١٩٨٥ - الوداع يا بونابرت (مصر/فرنسا)
١٩٨٦ - اليوم السادس (مصر/فرنسا)
١٩٩٠ - إسكندرية كمان وكمان
١٩٩٤ - المهاجر
١٩٩٧ - المصير
١٩٩٩ - الآخر
٢٠٠١ - أصيب بأزمة قلبية ثانية
٢٠٠١ - سكوت حنصور (لم يعرض حتى كتابة هذه السطور).

أفلام تسجيلية وروائية قصيرة
١٩٦٨ - عيد الميرون - تسجيلي
١٩٧٢ - سلوى - روائي قصير
١٩٩١ - القاهرة منورة بأهلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بركة

كان اختراع الصوت في دنيا الصور المتحركة الأمريكية في عام ١٩٢٩ إيذانا بانتقال الفن السينمائي في أمريكا وخارجها من عصر التعبير، الذي يعتمد أساسا على ماتعرضه الصورة المتحركة، وهي جوهر التعبير الفني الإبداعي لدى منظّري السينما الطهوريين، إلى عصر التعبير الفني الخلاق بتطويع ديناميات عالمين كاملين هما الصوت والصورة، في محاولة مستمرة لاستخدام محاكاة الحياة كمنصة لإطلاق الطاقة الإبداعية لفنان السينما.

عالم يتجاوز الكلمات

مرايا السينما الخالصة

الكويت - الفاروق عبد العزيز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعيد عرض أول الأفلام الناطقة «مغني الجاز» في عام ١٩٢٩، قرر أحد أهم عاشقي التعبير الفني غير الناطق تشارلي تشابلن عدم الاستجابة للتهديد الجديد (ربما بسبب سنوات التكوين التي زودته بالأدوات الأساسية للإبداع الكوميدي القائمة على التعبير الحركي الصامت)، والمضي في تنفيذ خطته الأصلية لإنتاج «أضواء المدينة» (١٩٣١) ومن بعده «العصر الحديث» (١٩٣٦) كأفلام «صامتة» ليحقق بهما انتصارات إبداعية وجماهيرية ونقدية ساحقة خلال ستة أعوام من السينما «الناطقة»! وكان تشابلن انتقائيا في تعامله مع الاختراع الكاسح: «سأضيف إلى الصورة أصوات المؤثرات والموسيقى»... وأضاف تشابلن في تأكيد لا يخلو من السخرية «لقد كانا هناك طوال الوقت على أي حال!» (يقصد العزف الموسيقي على البيانو الذي كان يصاحب الأفلام السينمائية الصامتة في دور العرض الصغيرة - النيكل أوديون الأمريكية وفي مثيلاتها من دور العرض في العالم).

وهكذا حدد تشابلن، ربما عن غير وعي نظري منه، المعالم الرئيسة لشكل من السينما ينتقي من شريط الصوت، الموسيقى والمؤثر الصوتي وحدهما ليتحاورا مع الصورة المتحركة في بناء درامي يوصف أحيانا بسينما روائية غير ناطقة non-verbal وأحيانا يفضل الطهوريون puritans تسميته «السينما الخالصة».

السينما الخالصة هي إذن سينما خالصة من الحوار المنطوق «الذي يفسر ما تفسره الصورة»، وهو بالتالي لا لزوم له. وهي سينما خالصة مخلصة، كأعلى مراتب الإيمان، لمعتقدها الأول: الحكمة والبلاغة تكمنان في الصورة المتحركة النقية... الخالصة من تأثيرات الشرح اللغوي الذي يتوسل بغير الصورة للتعبير الفني.

والشرح اللغوي هو الحوار المنطوق الذي مضى ليصنع تاريخا من الفن السينمائي يمتد لأكثر من سبعين عاما.

والآن!

هل يمكن أن نغامر معا بالخروج عن المألوف وبالقفز خارج الإطار التقليدي الذي اعتدنا على أن نشاهد الأفلام في حدوده؟

حدود الحكاية السينمائية المروية من خلال صور وأصوات و أحداث وشخصيات وجمل حوار.. هي الأفلام، كما نعرفها، وتسمى الأفلام الروائية اللفظية... الحوارية باستنادها إلى قصص وحكايات أدبية. وهذا يمثل بذاته مصدرا غير سينمائي للإلهام الفني في نظر «الطهوريين» من الأنصار المتشددين للسينما الخالصة.

الصوت والصورة

هناك مدرستان رئيسيتان في عالم السينما الخالصة قد يصعب الجمع بينهما رغم انضوائهما تحت مظلة مذهبية واحدة. الأولى تمثلها أعظم إنجازات الفن السينمائي في العالم في أعمال تقدم مراحل أو مشاهد سينمائية تخلو بأكملها من الحوار المنطوق، متوسلة بالصورة و المؤثرات الصوتية والموسيقى للتعبير البليغ عن موضوع المشهد. هذه المشاهد تنتمي عضويا إلى السينما الخالصة. وقد كان نقاد هيتشكوك يلفتون النظر دوما إلى الطاقة التعبيرية «السينمائية الخالصة» في مشاهد مختارة من أعماله حين لا يحتاج المشهد السينمائي إلى حوار منطوق لشرح ماهو واضح. أما المدرسة الثانية فتبالغ في إخلاصها للسينما الخالصة بنفي الحوار والتعليق كلية، إيمانا مخلصا من مبدعيها ببناء أعمالهم على تحقيق لقاء سعيد بين هذين العنصرين الأوليين: الصورة والصوت.

لنحاول أن نقترب قليلا من عالم المدرسة الثانية التي لم يتح لها، لأسباب تجارية بحتة، الدخول إلى الدائرة الواسعة لشبكات التوزيع السينمائية الدولية، وإن كان العالم «الإنترنتي» اليوم قد أتاح لرواده فرصا أفضل للتعرف على بعض أفلام هذه المدرسة، بالإضافة إلى ما يمكن مشاهدته من إنتاجها على قنوات تلفزيونية.

وتمثل أفلام السينمائيين جيفري ريجيو ورون فريكي وعالمي الأحياء السينمائيين كلود نورديساني وماري بيرينو، من بين آخرين، خير تمثيل المدرسة الثانية في السينما الخالصة بإبداع ما يعرف بالفيلم الروائي غير اللفظي، الخالي من الحوار. ولكنه، مع هذا، فيلم روائي يروي حكاية ضمن إطار درامي محدد. الصوت فيه تمثله الموسيقى. وهكذا فإن الصورة مقرونة بالموسيقى، في عقيدة هؤلاء، هي أنقى وأفعل الوسائل الفنية لتوصيل الرسالة السينمائية إلى متلقيها لتحقيق غايتها الأرسطية الأولى، كما بينها في كتابه «فن الشعر»، قبل أكثر من ألفي عام الإمتاع والتثقيف.

بركة

لقطة لقرد ثلج ياباني ساكن يغلق عينيه على مالا نعلمه تتبعها لقطة لحقل نجمي سماوي، قبل أن نعود إليه مرة أخرى في استغراقه الكلي.

هذه اللقطة الافتتاحية هي واحدة من أعظم المداخل إلى فيلم من أفلام السينما الخالصة، يطرح فيها فريكي أفكارا فلسفية تلخص موقفا من الأرض ومن سكانها في فيلمه الطويل الأول «بركة baraka ١٩٩٢»، وهو الفيلم الذي جاب فيه ربوع كوكبنا الأرضي ليروي حكايته في بناء سينمائي فريد.

في معنى البركة

عندما التحقت في شهر يونيه عام ١٩٩١، بفريق العمل في فيلم «بركة» كمنتج تنفيذي للجزء الخاص بالكويت، وكانت ظلمات العدوان الصدامي على الكويت منذ أغسطس عام ١٩٩٠ لم تنجل بعد، اعترف بأنني كنت أستخدم كلمة «بركة» من دون تمعن كبير في معناها وظلال مدلولاتها.

وحين تلقيت المعالجة السينمائية للفيلم لكي أختار ما يناسبها من مواقع وقصص عشتها أثناء العدوان وبعيد التحرير، بدأت بحثا عن معنى الكلمة... بركة... وعن مدلول اختيارها عنوانا لفيلم أمريكي طويل.

فلماذا من بين كل لغات العالم اختار صانعو الفيلم كلمة «بركة» العربية عنوانا لفيلمهم؟

و لكنه لم يكن مجرد عنوان!

فقد كانت الكلمة الوحيدة التي استطاعت بمعناها وظلاله أن تعبر عما أراد كتاب الفيلم الثلاثة التعبير عنه:

بركة الصلة بين الخالق سبحانه وبين مخلوقاته. بركة الصلات بين السماء والأرض، وبين البشر وكوكبهم الأرضي، بين البشر وبعضهم البعض على اختلاف معتقداتهم

وألسنتهم وألوانهم.الصلة بين محاولات البشر استيعاب معنى البركة في الأرض، وبين تدمير كل ما يؤكد هذا المعنى في المخلوقات والأشياء والأفكار، وفي إخوانهم البشر.

معنى البركة الذي يدعو إلى الحياة في اتزان فوق هذا الكوكب الموزون، هو المعنى الذي يدعو إلى الاحتفال بوجود البركة فينا وفي كل مايحيط بنا... بركة الله في الأرض والكون والحياة والإنسان.

عدت إلى المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم لأجد أن الإشارة إلى البركة تعم كوكب الأرض كله... «وجعل فيها رواسي من فوقها وبارك فيها»... «ونزلنا من السماء ماء مباركا»... «ولو أن أهل القرى آمنوا واتقوا، لفتحنا عليهم بركات من السماء والأرض»... «رحمة الله وبركاته عليكم آل البيت»... «وجعلني مباركا أين ما كنت وأوصاني بالصلاة والزكاة»... «تبارك الله رب العالمين». ثم ارتباط السلام والرحمة بالبركة كما نذهب في دعائنا اليومي... والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

هذا قليل من كثير في شرح معنى البركة في الأرض.. وهذا كله يتنفس الحياة في فيلم «بركة»... الجبال والسحاب، والسماء والماء، والدخان والرياح، والنار والنور. العناصر التي تحيا بها وفيها الكائنات والمعتقدات... ثم بنو آدم، الإنسان الذي أكرمه الله فارتفع، على حد قول هاملت في مسرحية شيكسبير، إلى ذرا الملائكة. ولكنه يختار، حينما يسقط، بلوغ درجات أدنى الوحوش في أسفل الدركات!

هذا كله نراه بالبصر والبصيرة في «بركة»

قبل فيلم «بركة» كنت قد شاهدت فيلمين للمخرج المصور المبدع رون فريكي: الأول هو «كويانيس كاتسى» koyannisqatsi (١٩٨٣) الذي عمل فيه كمصور وكاتب مشارك تحت إدارة المخرج جيفري ريجيو. وعنوان الفيلم مأخوذ من لغة هنود الهوبي الأمريكيين ومعناها «حياة بلا توازن»، وهو نقد لحالة تدمير التوازن فوق كوكب الأرض. وبالإيقاع نفسه والغاية نفسها أخرج «ريجيو» powaq-qatsi ومعناها، بلغة الهوبي أيضا «حياة في حالة تحول». أما الفيلم الثانى «كرونوس» chronos أو «الزمن» (١٩٨٥)، الذى كتبه وصوره وأخرجه رون فريكي في أربعين دقيقة، فقد أنتج أساسا للسينما الإيماكس (التى تكتب IMAX) مكونة من اختصار كلمتين بالإنجليزية هما maximum eye ومعناهما معا «أقصى ما يمكن أن تراه العين». ويعتبر «الزمن»، مع فيلمه القصير الآخر «موقع مقدس» (١٩٨٦)، مختبر التجربة الفنية والفكرية لفيلم فريكي الطويل الأول «بركة».

و«بركة»، الذي صور بكاميرا ٧٠ ملم حيث صممت وبنيت خصيصا للفيلم لتزويدها ببرنامج كمبيوترللتحكم، أنتج أيضا للإيماكس. وهذا معناه أن صور الفيلم يجب أن تكون مبهرة وضخمة كأقصى ما تراه العين. غير أن هذه ليست مسألة «شكلية». فالبناء العضوي للفيلم لا يسمح بالفصل بين الشكل والمضمون، فالصور الضخمة هنا هي كالمضمون «أكبر من الحياة»...

وهذا تعبير نقدي خلاصته أن موضوع الصور قد يكون عاديا، ولكن أسلوب التصوير والتأطير والتركيب وسياق الحركة والتلوين غير عادي وغير مألوف، فتحدثنا الصورة في شكلها هذا عن مضمونها، وقد امتزجت مع الصوت في سياق مرتب مقصود، لكي تعلن عن نفسها ككيان حي «أكبر من الحياة»... العادية. وهنا يتكشف المعنى الفلسفي في لحظات تنوير متتابعة مخلفة أثرا كليا محققا. وربما على هذا الأساس استعان المخرج فرانسيس فورد كوبولا برون فريكي كمصور في فيلمه القادم «ميجالوبوليس megalopolis» (٢٠٠٣).

ولأضرب مثالا لمسألة الصورة التي هي «أكبر من الحياة»، في «بركة»! فقد يبدو المرور في شارع نيويوركي أمرا عاديا، غير أن عرض الصورة باستخدام أسلوب تصوير «طي أو تسريع الزمن» time lapse بحيث نتأمل الحركة في الشارع ليوم كامل في دقائق، واختيار زاوية علوية تسهل حركة الكاميرا من مستوى أدنى إلى آخر أعلى، مع مزج صوت إلكتروني مستوحى من أصوات الشهيق والزفير البشرية... هي بالتأكيد اختيارات ليست عادية.

وأسلوب التصوير تايم لابس هو تقنية تعتمد على ضغط الزمن لتسريع الأحداث العادية التي لا يمكن تأملها أو تحليلها في إيقاعها العادي لبطئها. ومن ثم فإن تسريع الزمن سيتيح أكبر قدر من التأمل.و قد توسع رون فريكي في استخدام هذا الأسلوب في فيلم «الزمن». ويعتبر طي الزمن «أداة كيفية» لإنتاج مادة سينمائية بغرض التحليل البصري لأحداث تدور فعليا على مدى فترة زمنية طويلة، كخلق الإيهام بالنمو والتحلل عند تصوير النبات على سبيل المثال. وقد يستخدم التسريع «كأداة كمية» لإنتاج صور يمكن تحليلها صورة صورة، كتصوير مرفق مروري مثلا وتحليل مراحله.

العهود الكاذبة!

لم تكن الكويت ضمن الخطة الأصلية للتصوير، التي ضمت ثلاثة وعشرين بلدا. ولكن وقوع العدوان الصدامي في عام ١٩٩٠ وماتلاه من أحداث خلال الأشهر السبعة التي سبقت التحرير، أثار في ذهن رون فريكي تساؤلات حول إمكان تضمين فيلمه مشاهد كويتية. ولكن أي مشاهد يمكن أن تصلح لموضوعه؟

وشاء الله أن ترتب الأمور بحيث شعر فريكي بنسيم الفرصة المنعش يداعب وجهه وأفكاره! فقد كنت أعمل وقتها كمنتج لشبكة nbc الأمريكية (ضمن شبكات غربية أخرى) وحدث أن نقل مصور الشبكة رايه، في سياق حديث عابر لمنتجة مستقلة في لوس أنجلوس هي ليندا غيلا، في مهمة قمنا بها في الصحراء الكويتية. وكانت ليندا وقتها عاكفة على استكمال إنتاج «بركة»، الذي لم يكن قد بقي له من مواقع تصوير سوى العمل في مصر وولاية هاوائي الأمريكية. ولما كانت مهمة فريكي في مصر توشك على الانتهاء، فلم يبق له ولفريقه سوى أربعة أيام لالتقاط الأنفاس اللاهثة والسفر إلى المحطة الأخيرة، حيث سيصور الكسوف الكلي للشمس من موقع معين فوق قمة جبل. وكان موعد الكسوف موعدا لا يمكن تأجيله أو تفويته!

وبعد اتصال استطلاعي جياش بالأسئلة من المنتجة المساعدة ليندا، كان الاتصال الحاسم من المنتج الرئيسي مارك ماغيدسون من القاهرة مقدمة لإقناع فريق الفيلم في القاهرة بجدوى وضرورة التصوير في الكويت، مستعيرا عبارة هوراشيو لفورتينبراس أمام جسد هاملت المسجى في ختام مسرحية شيكسبير «هاملت»: «إذا كنت تريد أن تطالع الرزايا والنوائب، فانظر هاهنا»!

وكان الإقناع مهمة يسيرة في ضوء التقارير الإعلامية المشتعلة بما خلفه العدوان، خاصة في الأسابيع القليلة التي تلت تحرير الكويت. ولما لم يكن ممكنا من الوجهة العملية تحضير زيارة استطلاعية للمخرج والمنتج لجولة في المواقع واختيار المناسب منها، وهي ضرورة إنتاجية «حتمية» تعرف location scout، فقد اختار فريكي أن يترك هذه المهمة لي خاصة أنه لم يكن لديه من وقت سوى أربع وعشرين ساعة في الكويت.

في المشاهد الكويتية اخترت أحد أعظم كوارث هذا العصر، التي تفضح المدى الذي بلغته قوة الشر المستمدة من المد الشيطاني السفلي في تدمير البركة الإلهية في الأرض: مشاهد حدائق الشيطان المشتعلة في حقول «البركة» النفطية الكويتية، أو كما أسماها رون فريكي في موقع حقل البرقان المتوهج، عن فهم عميق لطبيعة الصورة وحجمها الذي هو أكبر من الحياة «هذه هي الحديقة الوطنية للجحيم»!!.

مع صورة بهذا الحجم، استخدم الموسيقي ستيرنز بالإضافة إلى آلات نفخ عظيمة، طبولا يابانية، وموسيقى الماء التبتية، وموسيقى القرب الأسكتلندية في مقطوعة أسماها «العهود الكاذبة»!.

ما أصدقها على العدوان!

متعة الإحساس

في كل عام أشاهد «بركة»، مرتين أو ثلاثا. وفي كل مرة أكتشف طبقة جديدة لم أصل إليها في المشاهدة السابقة.وعلى الفور تلمست علاقة حيوية بين المعرفة والإحساس!

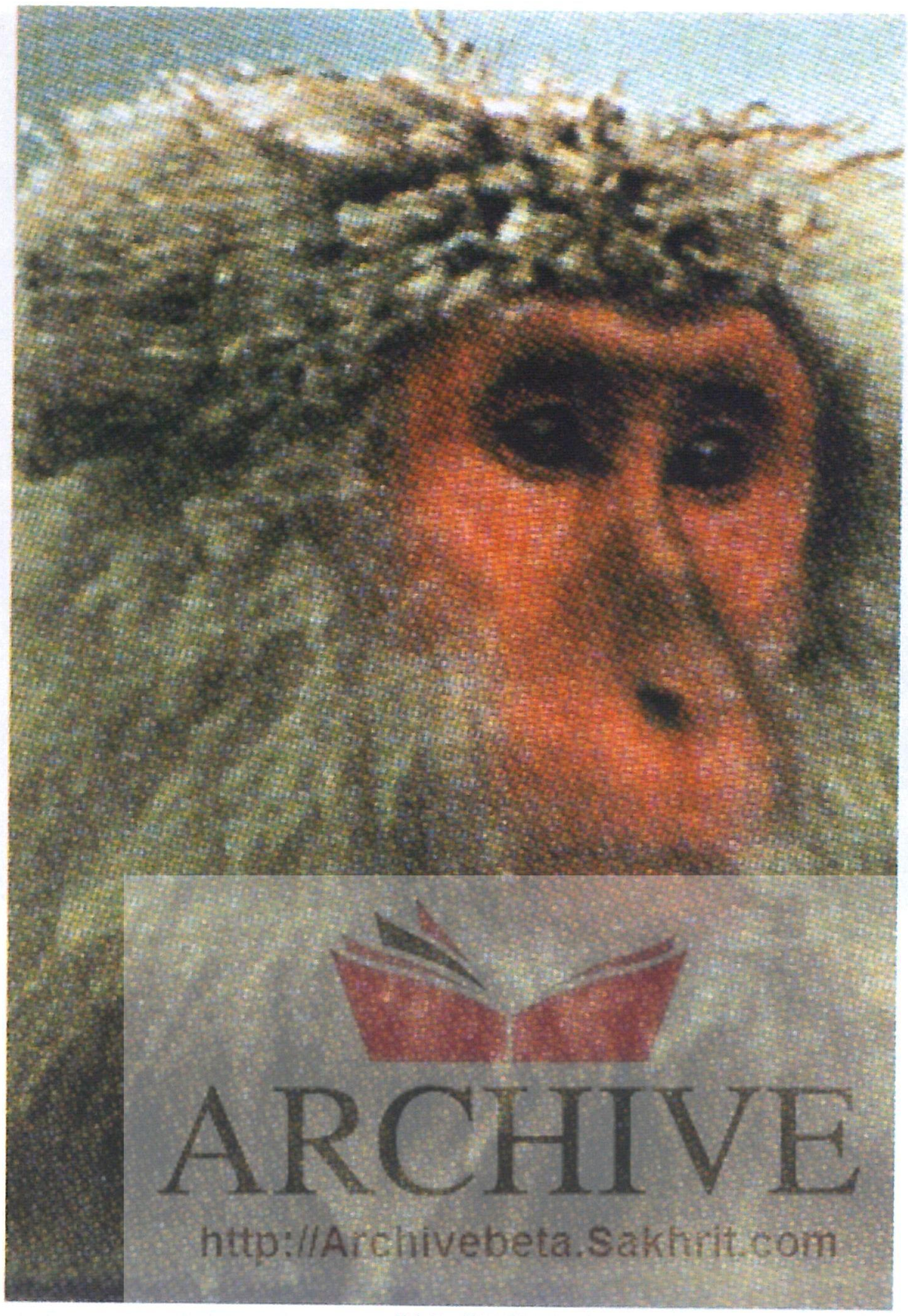
فمثلا في المشاهدة الأولى لم أكن «أعرف» أن الرجل الوحيد الذي يرتدي زيا تقليديا ويحمل جرسا في أحد شوارع طوكيو، هو راهب شنتوي بوذي... لكن «إحساسي» به كان أنه رجل وحيد في البرية يحمل جرسا يقرعه لينذر به قوما، يتحاشونه وسط زحام الشارع، من خطر زوال الروحانية وسط زحام الحياة! «أحسست» بهذا من دون أن «أعرف» حقيقته لسبب سينمائي خالص: أنني استمعت إلى الجرس، ورأيت ما يؤكد وحدته الضارية في لقطة كبيرة تقبع فيها الكاميرا على الأرض، بينما يتحرك فيها الرجل إلى الأمام والمارة على الرصيف من حوله يتجنبونه.

وهنا يؤكد هذا النوع من السينما على أنه ليس مهما «معرفة» الأماكن والمواقع. بل إن المهم هو «الإحساس» بما نراه.

الحجم يعني الكثير

إذا كنت تنتج عملا للعرض على شاشة ارتفاعها ثمانية أفيال بعضها فوق بعض، فكيف يمكن مشاهدته على شاشة تلفزيون لا يزيد ارتفاعها في أحسن الأحوال على نصف ساق فيل؟!

ولكن هذه ضرورة تبيح المحظورة!!



قرد الثلج الياباني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشاهد الأمازوني

ولكن يبدو أن هذه هي الوسيلة الوحيدة المتاحة لنا لمشاهدة «بركة»، خاصة أنه لم يعرض أي عرض عام في العالم العربي، ربما باستثناء عرض واحد في ختام مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة في عام ١٩٩٥، وتلمست فيه ردود أفعال المشاهدين الساحق على هذه التجربة الفريدة ! و يقدم لنا الفيلم، المتوافر الآن في نسخة دي في دي dvd طبعة خاصة، تقريرا عن حال الكوكب اليوم وعن ساكنه الذكي... الإنسان، في علاقته بالحاضر وبالموروث الحضاري الماضي، وبالطبع، بالمستقبل ! وهو في ذلك يطرح سؤالا على هذا الإنسان لا يبدو أنه استطاع الإجابة عنه: «لقد تسلمت الأرض أمانة ! فماذا فعلت أيها الإنسان بالبركة الإلهية في هذا الكوكب؟».

لتقديم مثل هذا التقرير بأمانة، صور الفيلم في ستة وعشرين بلدا تمتد فوق ست قارات بتكلفة قدرها ثلاثة ملايين دولار. وفيما يستغرق تصوير الفيلم الروائي في المتوسط ستة أسابيع، فإن «بركة» استهلك أربعة عشر شهرا من التصوير (أى حوالى أربعمائة يوم)، دار فريق التصوير خلالها حول العالم ثلاث مرات للعمل فى مائتي موقع! وبدلا من مسرح الأحداث المحدود فى الأفلام التقليدية، اتخذ «بركة» من كوكب الأرض مسرحا لأحداثه. وعوضا عن الشخصيات البشرية، تقوم مواقع التصوير بأدوار الشخصيات التى تتنقل بين قرد الثلج الياباني المتأمل إلى بركان يتفاعل فى هاواي، وبين غابات المطر الأمازونية التي يدمر الإنسان بيديه فيها مخزونه الكوكبي من الأكسجين أمام أعين هنود الكايانو فى البرازيل، إلى قبائل الماساي الكينية الأفريقية أثناء اتصالها بالبركة في رقصة الروح، وبين رهبان ديرتسي تشوك لنغ في اليابان إلى زوار بيت الله الحرام في مكة المكرمة، وبين مواقع الفقر وحقول القتل وغرف التعذيب والإذلال البشري في كمبوديا الخمير الحمر إلى حقول النفط المشتعلة فى الكويت.

رقصة الروح

تتطلب الصورة البديعة صوتا للتأثير. والصوت هنا هو الموسيقى التى وضعها مايكل ستيرنز بالإضافة إلى موسيقات أخرى استلهمت روح الأماكن التى صور فيها الفيلم. وفى بعض الأحيان أبدع ستيرنز فى الجمع إلى درجة الالتحام العضوي بين آلات وأصوات مختلفة بشرية وغير بشرية لإنشاء أوركسترا «جووي» atmospheric عالمي كوكبي يلعب ضمن تكوينات بصرية عملاقة.

بقدر ما تكون فرقة ديد كان دانس dead can dance الغربية ظاهرة موسيقية رائعة، على الأقل بالنسبة إلى هواة الموسيقى المشرقية oriental tunes، حين تستلهم أعظم ما في هذه الموسيقى من أصوات وأنغام وتغلفها في إبداع جديد يسجل حوارا خلاقا بين عالمين، بقدر ما تمثل ليزا جيرارد ظاهرة صوتية فريدة وهي تقدم نوعا من الإنشاد الأوبرالي الشعبي المشرقي الغربي النابع من تيمات روحانية مضيئة. وقد كان إسهامها في الأداء الصوتي لفيلم ريدلي سكوت الممتاز «المصارع» (٢٠٠٠)، بارزا إلى درجة أعطت الفيلم بعدا روحيا ملائما لموضوعه.

في «بركة» نلمس هذا التنويع المذهل في أداء نجمة الفرقة ليزا، وهي تتنقل بحيوية بين طبقات صوتية متعددة (من التينور والسوبرانو إلى الميتزوسوبرانو بلغة أهل الموسيقى) وهو تنوع يندر أن يلتقي في صوت واحد.

علقت ليزا جيرارد، التي تنشد في «بركة» مقطوعة كاملة، وفي الطبعة الخاصة من الفيلم أنشودة أوبرالية مذهلة بعنوان «رقصة الروح»، على الكيفية التى تحلق بها بصوتها خارج سجن الجسد، ولو مؤقتا، بقولها «إنها مسألة سهلة ! دع لغة الروح تنم بداخلك من تلقاء ذاتها. أنت اللغة. وبها ستتوافر لديك القدرة، من خلال التعبير الفني، على أن تحلق إلى أماكن أكثر جمالا وروعة من كل ما وعدتنا به هذه الحياة !».

معنى السحر !

كان الشاعر توماس إيليوت يعلق دائما عندما يسأله قارئ عما تقوله قصيدته برد واحد: «إنها تعني ما تعني!».

وبيت القصيد هنا هو أن المعنى ينبع من «داخل «العمل مغلفا بسحر الفن الخالص وغموضه الشفيف من دون الحاجة إلى تفسيرات «خارجية «لشرح المعنى. وفيما يصدق هذا القول على أي عمل فني عظيم، فإن «بركة» الذي لا ينطق إلا بالأدوات الخالصة للسينما الخالصة يستحق عن جدارة التمتع، بل المباهاة، بقوة الإشعاع الداخلية التي تبث معناه في كل لقطة من لقطاته.

كتب أحد النقاد يقول، إن من يستطيع أن يحتفظ بتركيزه لأكثر من عشر دقائق، يمكنه أن يستمتع بمشاهدة «بركة». وأنا أقول إنها تجربة تأملية ثرية من تجارب السينما الخالصة نفتح فيها الرئتين على اتساعهما لاستقبال كمية من الأكسجين النقي، لنجلو بها السمع والبصر والفؤاد ونحن نشاهد عالما يتجاوز الكلمات.

بعد أن شاهد «بركة»، كتب الناقد هال هنسون في صحيفة «واشنطن بوست» الأمريكية يقول:

«بعد أن تشاهده تشعر بقدر مكثف من التمكين !».

ناقد صحيفة «لوس أنجلوس تايمز» وصف «بركة» بأنه «مذهل!... ومخيف في روعته كصوره العملاقة». بينما ذهب روجر إيبرت، ناقد «شيكاغو هيرالد تريبيون»، إلى أن «... للفيلم قوة السحر... بل إن له مفعول التنويم المغناطيسي!».

مشاهدون عاديون مثل غراهام براون البريطاني كتب يقول إنك «لن تعرف مدى التنوع في هذا الكوكب حتى تشاهد «بركة»... فمن دون كلمات يجعلنا المخرج فريكي نعيش مساحة عريضة من الانفعالات الإنسانية... تعجز الكلمات عن تلخيص تجربة الفيلم... فهو يجبرك على التفكير في أعمق قضايا الإنسانية من دون كلمة واحدة!... وبالنسبة إلي كفرد منتم إلى العالم الغربي، فقد كنت أعتقد أننا نشكل الأغلبية... ولكن الفيلم أثبت لي أن هذا اعتقاد خاطئ تماما ويعبر عن وجهة نظر جاهلة كلية... إنه أهم فيلم مثير للفكر على الإطلاق!».

مشاهد آخر من نيوزيلندا كتب يقول «أعتقد صدقا أنه إذا شاهد أحد هذا الفيلم وأخفق في أن يشعر بروح إيجابية دفاقة تهز كيانه، فالمؤكد أنه ميت روحيا... مقتول بالسخرية، مشلول بالسلبية !».

اما صديقي الكويتي الشيخ حافظ القران وإمام المسجد فقد علق بعد أن شاهده قائلا «الآن أستطيع أن أموت... فقد شاهدت كل شيء!».

أسطورة كوكبية

يعرف كتاب المعالجة فيلم «بركة» بأنه «أسطورة كوكبية غير لفظية تقع في ثلاثة فصول مع موسيقى»، ثم يقدمونها باقتباس من كتاب «قوة الأسطورة» للفيلسوف الأمريكي جوزيف كامبل يقول «...إن الأسطورة الوحيدة التي تستحق التفكير هي... المتعلقة بالكوكب... إنها هنا بين أيدينا تقريبا: عين العقل، وليست عين جنسيتي؛ عين العقل، وليست عين طائفتي الدينية؛ عين العقل، وليست عين انتمائي اللغوي. فعندما تتأمل الأرض من فوق سطح القمر، لا ترى الحدود والفواصل بين البلدان والأمم. وهذا هو عينه رمز الميثولوجيا الجديدة... التي يتعين علينا الاحتفاء بها، وهؤلاء هم البشر الذين نعيش معهم في كيان واحد». وفي حالة الخواء الروحي الغربية تشكل كلمات كامبل مخرجا...يصبح إنجاز «بركة» اختراقا... روحيا.

وكلمة «بركة»، في مفهوم كتاب المعالجة، مستمدة من تعريفاتها في أديان مختلفة أجمعت على أنها «قوة روحية كامنة أسبغتها العناية الإلهية على المخلوقات». كما قيل إنها نفثة الروح وجوهر الحياة، الينبوع الذي

انبجست منه كل الكائنات.

ومن منظور موضوعي، فإن «بركة» يسعى لاستكناه حقيقة ذلك الترابط، والاتصال الذي ينتظم العلاقة بين البشر، باستخدام أسلوب عرض سيمفوني مصور، من دون كلمات منطوقة أو تعليق مكتوب لتطوير الفكرة. وبدلا من ذلك سيخبر المشاهدين بإشعاعات رؤية داخلية عميقة بدلا من إغراقهم بالمعلومات. وهذه الخبرة توصل فقط على قناة الصورة المتوافقة مع الموسيقى في تناغم عضوي.

ولاحظ كتاب الفيلم أن شكل «السينما الخالصة» ليس من اكتشافاتهم! «فسبر أغوار الوضع الإنساني عبر شكل سينمائي غير لفظي ليس فكرة جديدة. ففي مطلع هذا القرن عرض علينا سينمائيون من أمثال تشارلي تشابلن و رينيه كلير أبعادا جديدة في التعبير السينمائي في قالب الفيلم الروائي الطويل. وفي العصر الحالي أسهم فيلم مثل «كويانيس كاتسي» في بعث نوع السينما غير اللفظية التي لا تتوسل بالشخصيات أو بالحبكة التقليدية لرواية القصة. وماأمكن الإفادة منه في تجربة «كويانيس كاتسي» التجديدية، قد ارتفع إلى مستوى أعلى في «كرونوس» حين انتقل الشكل إلى مملكة التقنيات الحديثة state- of- the- art (بما في ذلك التصوير على الفيلم قياس ٧٠ ملم) والتي امتدت إلى التقنية الجديدة المبدعة في التصوير بالتسريع الزمني time lapse. إن هاتين التقنيتين الفريدتين ستمكنان المشاهدين من إسباغ المعنى على صور تمثل تكوينات بدئية archetypal، علاوة على إمكان التعرف إلى موروثهم من منظور يتمتع بموضع الأفضلية فنيا وبصريا. ولذا جمع «بركة» بين شكل الفيلم الروائي غير اللفظي والقالب العملاق ٧٠ ملم، لإنتاج رؤية من منظور تاريخي كوكبي، تنسج صورا من الشرق والغرب في نسيج فياض بالحركة والحيوية».

من هذا المنظور يوفر «بركة» استعراضا سينمائيا يمزج الحالات الإنسانية في الماضي والحاضر في منظومة كونية mandala. وبالرغم من أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الفيلم، فإن الغاية النهائية المبتغاة من هذا الأسلوب السينمائي هي توليد إحساس بانعدام الزمن. إن ثمة خاصية دالة متسامية تتجاوز الأفاق المعرفية المرتبطة بالدلالات المادية للصور، تتجلى بأشعتها حين تغلفها تأليف موسيقية أصلية تظهر تلك الخاصية. ويتابع «بركة» المسيرة الإنسانية في تطورها عبرالقرون بتأمل الموروث البصري للحضارات السابقة وصولا إلى الحضارة الراهنة. وفي ثلاثة فصول يسبر «بركة» أغوار الموضوعات themes المعنونة كما يلي: تجليات عضوية or- ganic revelations، المحيط الحيوي bio- sphere، استغاثات evocations، عهود كاذبة broken vows، الظل the shadow، أطلال مقدسة sacred remnants، عوالم روحية داخلية psychic interiors، ثم تجليات كونية cosmic revelations. وتركب هذه الموضوعات في نسق محكم دقيق يعبر عن النفس الإنساني في ذلك الاتساع الكوكبي.

التناول «السينمائي الخالص» هو السينما الخالصة

حدد رون فريكي أسلوب التناول السينمائي بادئا « بالمادة» التي سيصور عليها فيلمه. فما دام «بركة» يتعامل مع موضوعات كونية، أي

الماسامي الكينيون يرقصون ويتعبدون

أكبر من الحياة «العادية»، فيتعين على السينمائي هنا، لكي يبدع سينما خالصة، أن يستعين بمادة فيلمية «أكبر «من كل الأحجام «العادية». وهكذا اختار فريكي الفيلم الخام قياس ٧٠ ملم ذا الفتحات الخمس perf for- mat الذي يوفر لـ «بركة» عرضا على شاشة قياسها ٧٠ قدما عرضا و٣٥ قدما ارتفاعا. ويتيح استخدام شريط صوت ممغنط إمكانات هائلة للإفادة الكاملة من تقنيات التسجيل الرقمي حين يُنتَج مجال صوتي بالغ الحيوية يتدفق عبر ست قنوات من الصوت المحيط sur- round.

وحدد فريكي التقنيات السينمائية التي ستعينه على إبداع هذه القصيدة البصرية النغمية في استخدام تقنية التسريع الزمني، والتصوير البطيء، وتقنية الطبع البصري باستخدام طابعة مزودة بمجموعة عدسات محصورة بين الفيلم السالب والفيلم الموجب، لإنتاج صور مكبرة أو مصغرة أو مؤثرات خاصة، وهكذا تشكلت المخيلة البصرية لإنتاج الصورة باستخدام وسائل سينمائية خالصة، وفي مقدمتها تحريك الكاميرا أثناء التصوير عند استخدام تقنية التسريع الزمني المنضبط، كاشفا بهذا عن المعنى والإحساس والمشهد غير المألوف فيما هو مألوف من الأشكال، وعن تفسيرات ميتافيزيقية مطلقة لما هو طبيعي و نسبي.

وتشكل هذه المؤثرات السينماتوغرافية نسيجا ينتظم مجموعة من الصور الأولية البدائية المتناغمة مع مجموعة أخرى من الصور الطبيعية. فمهما كانت المؤثرات فريدة وخلاقة، فإن الغرض منها هو تكثيف الإحساس بالواقعية، وهي تصورها في حالة متسامية من الوعي الذي يتيح لكل مشاهد تكوين خبرته الشعورية الخاصة.

«ففي حالة الصورة الفوتوغرافية فإننا نقوم بتجميد عملية متحركة في نسق من الصور الثابتة غير الواقعية، بينما يمكن في الفيلم إبطاء أو تسريع الحركة في الصورة بغرض الكشف عن عمليات شعورية محجوبة عن العرض السينمائي العادي. وفي عالمنا فإننا لا نرى سوى حيوات وميتات فردية. ولكننا إذا قمنا بتغيير في السلم الزمني لرؤيتنا، فإن عمليات جديدة ستكشف عن ذاتها أمام أعيننا. فالتحول المستمر هو النظام الطبيعي، بالرغم من أن ذلك لن يكون باديا للعيان في الإطار الزمني المحدود لحيواتنا الإنسانية الفانية. بيد أنه مع تسريع «فيلمنا الحي»، فإن الحيوات الفردية تندمج في عمليات التكوين والتحول التي تحدث للكائنات على الشاشة. وهكذا فإن وحدة التغيير لا تعود مقصورة على الأنواع الحيوية ــ البيولوجية المعروضة، بل تمتد لتشمل المجرى الأوسع للثقافة الذي يحتويها. ومنهج التغيير هذا هو نتاج لخبرة تراكمية يحركها غرض واع».

من وراء التصوير والموسيقى يبرز مرجع فكري محدد: التكامل... وهو حالة فكرية وشعورية تستهدف الوصول إلى الإحساس بالكمال. فكل إنسان فوق هذا الكوكب يكافح في سبيل نيل ذلك الإحساس بالتوحد الانفعالي- العقلي. ويمكن ملاحظة هذا السعي الحثيث عبر تأمل مسارات تدفق الطاقة بين جماعات من البشر تعيش في مناطق مختلفة فوق الكرة الأرضية. سنلمس بأيدينا ظاهرة طالما جرى تجاهلها: ظاهرة التراسل والتلاقي، والاتصال والتوحد بين جميع الكائنات. سنجدها هنا ظاهرة تكشف عن نفسها ككيان حي واحد متوحد يتنفس الحياة.

وعلى خطى الفلكيين الأقدمين الذين كانوا يتمتعون بخبرة مباشرة مع الغموض الكوني في كل مرة كانوا يتأملون فيها السماء، فإن «بركة» يحاول الاتصال مع تلك الخبرة من منظور التوحد الكوني عبر تصوير حقل النجوم السماوي باستخدام تقنية التسريع الزمني. فمهما يكن موقعنا في الأرض، فإن هناك مستمرا ثابتا يتمثل في حركة النجوم في نسق جليل على الصفحة السماوية. وبالانتقال بين تصوير الحركات النجمية وآثار التاريخ الإنساني وأطلاله في ضوء القمر، فإن التعبير المتولد عن هذا الانتقال يصبح انعكاسا تأمليا للماضي الإنساني حيث يلتقي الفضاء الخارجي مع الفضاء الداخلي في بوتقة الوعي.

وهكذا اعتمد أسلوب المونتاج (التوليف) في مراحل من الفيلم، على الربط الموضوعي بين اللقطات في سياق خطي. وفي مراحل أخرى اختار أسلوبا في القطع تبدو فيه اللقطات كما لو كانت منثورة عشوائيا بهدف تشتيت المشاهد. ولكن لكل أسلوب غاياته الكلية داخل الكيان العضوي السينمائي. وقد بني الفيلم على أساس احترام كل لقطة بذاتها من دون اللجوء إلى الترتيب المطرد لأحجام اللقطات، كما هو شائع من لقطة طويلة إلى متوسطة إلى قريبة تتبعها لقطة وجهة نظر الشيء المصور.

ولتحقيق غاياته الجمالية والفكرية اختار رون فريكي أن يلغي مؤثرات الحياة اليومية ذات الأضواء العادية من شريط الصوت كلية. فمن يحتاج إلى الاستماع إلى أصوات السيارات والحشرات والحيوانات وهو يعيش تجربة الاتصال مع ذاته العليا في محراب التأمل العميق؟ إن بلاغة الصورة الخالصة يمكنها فقط أن تجلو سحرها في تناغم أخاذ مع تكوين موسيقي يحرك مكنوناتها. وهو تكوين موسيقي مستقل بذاته لا يصف الصورة ولا يعلق عليها. وأي تكوين يمكن أن يكون فعالا هنا غير ما تبدعه الموسيقى الجووية التي تقف بذاتها كشكل فني مستقل يعادل في قوته التعبيرية القوة البصرية للصورة. وفي هذا الشكل من أشكال السينما الخالصة، فإن العلاقة العضوية بين الصورة والموسيقى تسمح أحيانا للموسيقى بأن تقود إحساسا ستولده الصورة، وفي أحيان أخرى تحقق الصورة انتقالا تتبعه كودا موسيقية تعزز التعبير الكلي للمشهد. وتشمل هذه الأوديسا السيمفونية أصواتا طبيعية كمؤثرات صوتية، منها مثلا صوت اندفاع النار من بئر ذات رأسين، كتنين صيني أسطوري، من آبار النفط الكويتية التي أشعلها الجنون الصدامي في عام١٩٩١، أو كصوت طائرة تهبط بالقرب من أحياء مكتظة بالبشر في مدينة آسيوية. وكان من الضروري أن نستمع إلى صوت المنشار العملاق وهو يقضي في وقت واحد على أشجار الأمازون البرازيلية، وعلى المخزون الاستراتيجي للبشر من الأكسجين . بقدر ما كان ضروريا أن تقرع في آذاننا إيقاعات الغونغ التي يطرقها بقوة الراهب البوذي في إشراقة الصباح.

وبقدر ماكانت هذه الاختيارات إسهاما عبقريا من مؤلف الموسيقى مايكل ستيرنز لإبداع خيط صوتي طبيعي متذبذب يعلو عند الحاجة لتأكيد إحساس معين، كان اختياره تطعيم موسيقاه بألحان محلية من مختلف ثقافات العالم لتأكيد الوحدة الكوكبية في إبداع موسيقي إلكتروني، يتحاور مع الطبيعة ومع الحضارة الإنسانية.

بناء هيغيلي

يتكون هذا الفيلم / التجربة/ الخبرة الجديدة، من ثمانية أقسام مع افتتاحية وخاتمة.

في الفصل الأول يقدم «بركة» «أطروحته» التي يمكن تلخيصها في رصد «حركة الذكاء البدئي في اتجاه الوعي الإنساني».

في الافتتاحية يقدم الفيلم اللاعب الأول في فريق ممثليه: الحقل النجمي الذي يمثل مصدرا للذكاء المطلق طيلة الفيلم، حيث يستخدمه فريكي كوسيلة سينمائية خلال تطور القصة. فهو يتحرك بحجمه الكبير من الظلمة صوب أشكال من التكوينات العضوية المتناهية في الصغر ليبني لازمة متكررة (موتيفة) للعلاقة بين الكبير والصغير في هذا الكون الأرضي. وهنا أيضا يقدم الفيلم عرضا للعناصر/ المشاهد الرئيسية التى سيتعامل معها الفيلم لاحقا، ويستعرض فيها أسلوبه السينمائي المميز بما فى ذلك التصوير بالتسريع الزمني الذي يسعى إلى تلمس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«بركة» المشهدالحياة

الإحساس بخلق الكوكب. وتنتهي الافتتاحية بصوت الماء، والافتتاحية هنا هي الحدث أو الموقف في الدراما التقليدية.

في «تجليات عضوية»، وهو عنوان غير مكتوب للقسم الأول (ككل العناوين الأخرى في الفيلم)، تمسح الكاميرا دوائر الظل والنور فوق سطح الجبال العملاقة والأودية الجليلة، كما لو كنا نسيح فوق أرض تنتقل لتوها من طفولتها إلى فتوتها. وتبدأ الظلال في تطوير إحساس يشير إلى الانتقال لتكوين اللاشعور الجمعي. ويعرض القسم صورا لظل إنسان في حالة من التأمل العميق مشيرا إلى ما سيكون. ويرصد هذا القسم أولى حقائق التلازم بين العناصر والأحداث التي تقوم بها الأرض، ويقوم بها الإنسان، ما بين بركان سانت هيلانة الذي خمد لتوه , وبين تدمير الإنسان لغابات الأمازون (غابات المطر)، مخزون الأكسجين العظيم في العالم. وينتهي هذا الجزء بوجه المراقب الشاهد/المتأمل الأول- الصبي الأمازوني مع صوت ضخم لسقوط شجرة عملاقة.

يفتتح القسم الثاني، «المحيط الحيوي»، مع نهاية دورة الظل والنور التي اتحدت الآن مع نفثة الأرض لتولد تكوينات حياتية جديدة، فنرى تنوعا طبيعيا يعكس على نحو غير واع آثار بصمة سماوية. ويمر هذا القسم على أحد أهم مظاهر ظلم الإنسان لنفسه حين فقد التناغم مع محيطه الطبيعي، وقد حشر نفسه قسرا في مساكن أشبه بالمعلبات لن يجد فيها السكينة، حتى إن عاش ملاصقا للمقابر. ومع ذلك فإن اللحن الوحيد المتفائل في الفيلم يصاحب حركة الصغار المتوثبة في الأزقة والحواري في مدن الصفيح. وينتهي هذا الجزء بمراقبين من الموقع، ثم بشاهد ثان هو طفل أمازوني آخر.

يبدأ الفصل الثاني، «نقيض الأطروحة»، بتأمل «حركة الوعي الإنساني في اتجاه الممارسة الطقسية والتأطير المؤسسي». وفي رؤية فريكي، فإن الغرض من هذا الفصل هو إظهار الدراما التي صاحبت محاولة الإنسان شرح الطبيعة، ثم سعيه لاكتساب القوة من خلال الممارسة الطقسية والأبنية المؤسسية، وأخيرا محاولاته للهيمنة على الطبيعة بفرض قوانينها وقوالبها.

في القسم الثالث، «استغاثات»، نكتشف حضور الطقس في شكل رقصة سينمائية. فالطقوس والشعائر واحتفالات الشفاء تعرض هنا بحيوية وعاطفة جديرة برمز كوني كالماندالا البوذية. وتصل الحركات المنسابة للرقص الطقوسي إلى وقفة تخطف الأنفاس، حين تصدم أعيننا الصور الأولى «للرقص المؤسساتي» في الغابات الإسمنتية المعاصرة عبر مشاهد تخلب الأنظار في نيويورك وطوكيو. مدينتان/ غابتان تمثلان حضارة «الأتمتة» الكاملة «Automisation». وينتهى هذا القسم بمزج بين صوت شهيق وزفير إنسانيين وترديد لصوت صعود وهبوط آليين، مع صورة واحدة لشارع نيويوركي خلال فترة تمتد من الظهيرة إلى المساء مصورة بتقنية التسريع الزمني.

هل كان وعد الإنسان بالحفاظ على مملكته الأرضية وعشقها وعدا كاذبا؟ وهل كان عهده بحمل أمانة شريكته الكوكبية بداية لتاريخ طويل من العهود الكاذبة؟

يفتتح القسم الرابع، «العهود الكاذبة»، بصرخة بشرية صامتة (تفوق في تأثيرها «صرخة» الفنان إدفارد مونش) يعززها توليف صوتي/ موسيقي متصاعد و يؤديها ممثل من مسرح الكابوكي التقليدي الياباني وقد صبغ وجهه بالأبيض فوق ملابسه البيضاء ومن ورائه بسطت خلفية قانية الحمرة ! وهذا لعمري أعظم افتتاح لموضوع سينمائي عن المأساة الانسانية! حين يصبح اشتهاء الطمع وعبادة السلطة مركزين لرغبات الإنسان، فإننا نرى الفرد يختفي في غياهب القوميات والعصبيات، تاركا المؤسسات السياسية والشركات العملاقة تدير له أمور علاقته بالكوكب، وتجمده في هيئات وأفعال تحط من قدر وعيه الإنساني قبل أن تفضي به إلى هاوية التشظي والاغتراب.هنا نمر بمشاهد مختلفة من المأساة الإنسانية. أثمان باهظة دفعها الإنسان في أشكال من المعاناة المستمرة من الفقر والصراع، ومن الدكتاتورية والاستغلال، ومن تدمير متصل للطبيعة، شريكته الكوكبية. وينتهي هذا القسم بانسحاب مفعم بالألم الصامت لمراقبات ثلاث من ممثلات المسرح الكابوكي.

يولد افتقاد التكامل والتوازن في كثير من الأبنية المؤسساتية، موجات هائلة من الحزن والبؤس واليأس. فقد خلفت نصب الجشع تلك كميات عظيمة من الدمار ومن المعاناة الإنسانية. في هذا القسم الخامس، «الظل»، نرى وجوها يكسوها الخواء تنعكس عليها نتائج تلك المآسي. نرى أكواما من طعام يجري التخلص منه في مجمعات بدائية للقمامة منثورة فوق مساحات ممتدة، ونرى بشرا يسابقون حيوانات في الظفر بما يمكن التقاطه من طعام. نرى البيئة تستلب بينما آلات الحرب تزمجر وتهدر في الأرض الخراب. ونشعر بحزن لاهب وأسف حارق لهذا الفقد الهائل للطاقة الإنسانية. هنا «الصور مترابطة». فمن حرائق الكويت إلى محرقة مصنع للحديد، ومن محرقة النازية إلى جماجم الخمير الحمر إلى مآس أخرى. إن ظل العابد المتأمل المنتظر ينبغي أن يظهر، وإلا فإن الوعي الإنساني سيكون مصيره إلى زوال محتوم. وينتهي هذا القسم بجندي لاوسي شاب/ شاهد يراقب. وهنا تصل عقدة الفيلم إلى ذروتها عندما تتراكم أمام أعيننا وأحاسيسنا ما فعله الإنسان بالبركة الإلهية في الأرض.

حاصل جمع «الأطروحة» و«نقيضها »، في الديالكتيك الهيغيلي الذي أقام «بركة» على هيكله بناءه، هو «التركيب». وهو موضوع الفصل الثالث الذي يصل، في روح تفاؤلية عظيمة أفشلت تشاؤمية التاريخ الإنساني الكاسحة، كما شاهدناه في فصل «النقيض»، إلا أن «حركة العالم تمدنا بمعادل بصري لإعادة اكتشاف المطلق الخالد». وقد حدد فريكي الغرض من هذا الفصل بأنه «تركيب الموضوعات، والصور، والصراعات التي قدمها في الفصلين السابقين على نحو يستعيد للإنسانية مكانتها في المركزالساكن الذي يستطيع المرء فيه أن يدرك أن سعيه نحو المطلق والخالد يبدأ من داخله».

في «أطلال مقدسة»، وهو القسم السادس، تبدأ الحركة من خلال صور يتغير الزمن عليها نرى فيها أفرادا، في مناطق مختلفة من العالم، يمارسون طقوسا دينية بقدر كبير من الإخلاص والتفاني. نراهم يتأملون في خشوع، ويتعبدون في إدراك عميق لرحلتهم الداخلية. وهنا تذكرنا تلك المشاهد أن الأطلال المقدسة ماهي إلا رموز مادية دالة على رحلتنا الداخلية. هنا ندلف إلى قلب العقل المتأمل حيث تتتابع العوالم الداخلية البدئية واحدا في إثر آخر. ويستعرض الفيلم الميثولوجيات القديمة المرتبطة بتلك الرحلة بينما يمضي الفيلم في تأمل طويل لأطلال الحضارات.

يتابع القسم السابع، «عوالم روحية داخلية»، استكناه متوالية من العوالم الداخلية في عقل العابد المتأمل. وهي عوالم رمزية تتجسد في سلسلة متصلة من الأبنية المادية - الطبيعية physical contin-uum. ونرى هنا انتقالا من غرفة إلى أخرى قبل أن تقودنا الكاميرا إلى تكوين يشبه المعبد. ومن خلال النافذة نتحرك صوب طبيعة يغمرها ضوء القمر، بينما تتطلع الكاميرا نحو سماوات ليلية متغيرة. وتسود هذا القسم نبرة تصالحية تطهرية...«الماء» في نهر الجانج الهندي و«الدخان» في السماء على إيقاع أصوات الرياح في الفضاء. وينتهي القسم بأول اختفاء تدريجي للصورة نحو الأسود معلنا نهاية المرحلة الأولى sequence.

يفتتح القسم الثامن، «تجليات كونية »، المرحلة الثانية والأخيرة من «بركة». هنا نطالع نهاية رحلة التجليات العضوية البدئية من خلال تحسس للعلاقة بين الوعي الإنساني والمعتقد الكلي. فتدور الحقول النجمية محلقة فوق مجموعة من المشاهد الليلية عبر العالم، كاشفة عن العنصر المستمر في الوعي الإنساني. وتتحرك الكاميرا صعودا نحو سماء الليل الدائرة قبل أن يذوب الحقل النجمي في أشكال تشبه الرموز الكونية.

وهنا يمهد الفيلم للحل الذى يرد في الخاتمة، حين تبدأ الكاميرا في الاقتراب التدريجي من رأس الكاهن البوذي من الخلف وهي غارقة في السواد silhouette، إلى أن تدخل فيها، وقد وصلت إشراقات العابد ومكاشفاته إلى أسمى تجلياتها، لتبدأ جولة عبر الموروث التاريخي الحضاري للإنسان الذي حاول تفسير معنى البركة في الأرض. وينتهي الفيلم بالكاميرا تسبح في سماء مزينة بالمصابيح.

... ومن الكبير والمطلق والخالد إلى الصغير والنسبي والفاني، أتمت الأسطورة الكوكبية دورة كاملة !

وعلى إيقاع عناوين النهاية، تبدأ الانطباعات الأولية في الورود !... إن تاريخ الإنسان القديم والمعاصر كان في أسوأ حالاته وأكثرها قبحا ووضاعة حين ضل طريقه نحو إدراك معنى البركة الحقيقي في الأرض. وفي المقابل كان هذا التاريخ في أنصع تجلياته وأكثرها إشراقا ونورا حين سعى إلى التماس البركة، عند واهب البركة، عن إدراك عميق أن سعادة البشر لا تتحقق إلا بالإيمان بضرورة تحقيق التوازن والتلاحم العضوي بين البشر وإخوانهم البشر، وبينهم وبين سائر المخلوقات الحية والجامدة. فالبشر والحيوانات، والجبال والمحيطات، والأرض والسماوات جميعا شركاء طبيعيون في هذا الكوكب.

لا يمكن أن يكون هذا العرض لمكونات الفيلم كافيا ولا شافيا بحال ! بل إنه مضاد تماما لشكل السينما الخالصة ! فإن كان ثمة فيلم يكون عرضه أو تلخيصه تجديفا صريحا في حقه، فهو بالتأكيد فيلم «بركة». ولهذا أشعر بأنني قد أخفقت تماما في «حكاية قصته بالكلمات !». ويبقى من الضروري السعي الحثيث إلى مشاهدته حتى يضيف القارئ متعة الإحساس إلى ضوء المعرفة.

إنه عمل من إبداعات السينما الخالصة لا يتيسر لنا أن نشاهد له مثيلا كل يوم. وكنت أظن أنني شاهدت كل شيء ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

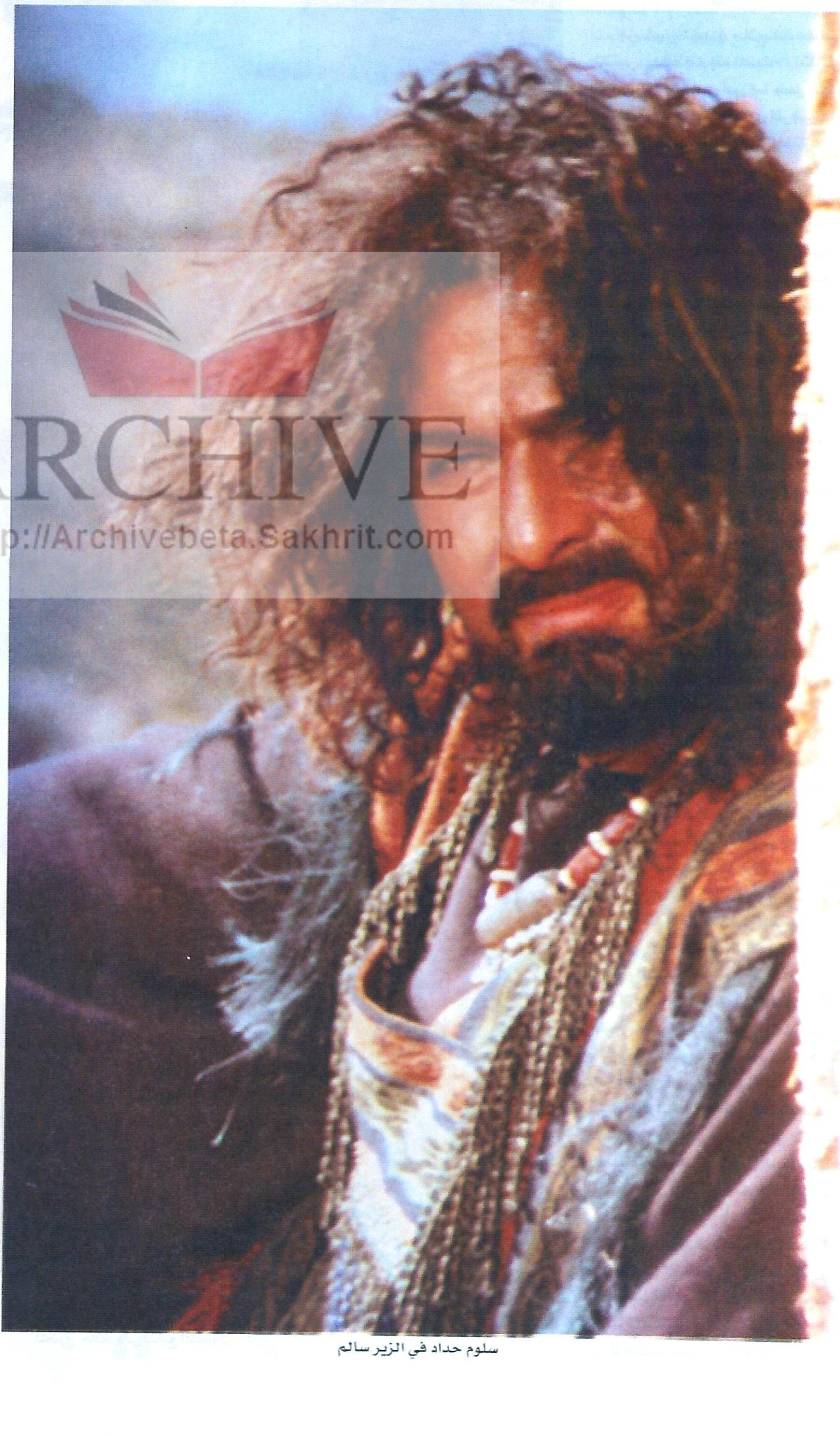
توافرت لمسلسل «الزير سالم»، الذي كتبه الشاعر ممدوح عدوان وأخرجه حاتم علي وقام ببطولته سلوم حداد، كل العناصر الفنية والإنتاجية التي أهلته ليكون عملا تليفزيونيا استثنائيا، حيث استثمر عدوان جملة العناصر الدرامية والملحمية في السيرة الشعبية لمنح تلك الشخصية أبعادا إنسانية وفنية جديدة، بخلاف ما حدث مع مسلسله «أبو الطيب المتنبي»، الذي أصاب المشاهد بخيبة أمل كبيرة، لأنه لم يتوقع هذا المستوى الضعيف من صناع المسلسل.

السؤال الآن: ما أسباب تدني مستوى مسلسل «المتنبي»، على رغم أن فريق عمل المسلسل الأساسي هو نفسه الذي قدم مسلسل «الزير سالم»؟

الكاتب والممثلون لم يتغيروا

لماذا نجح الزير سالم وفشل المتنبي؟

الكويت: د. صلاح صالح


سلوم حداد في الزير سالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتعرض تجسيد الشخصية التاريخية أو الفنية بوساطة التمثيل أو الرسم إلى عدد من المخاطر التي يتجلى أبرزها في نفي الصفة الإطلاقية عن الشخصية المعنية بالتجسيد، فمن المعروف أن الشخصيات المشهورة من خلال التاريخ، أو من خلال الفن، تطرح لدى كل شخص يتعامل معها صورا تختلف عن الصور التي ترتسم في أذهان الآخرين، إلى الحد الذي يمكن الذهاب معه إلى أن الصور المرتسمة للشخصية الواحدة تتعدد وتختلف بحسب عدد الذين يتعاملون معها، أيا كان هذا العدد. وفي هذا السياق يأتي تجسيد شخصية «ما» مجرد تجسيد لتصور شخصي لمخرج تلفزيوني أو سينمائي «ما»، أو كاتب «ما»، أو رسام «ما»، في حالة تجسيد الشخصية من خلال الرسم بطبيعة الحال، فلم تكن جميع اللوحات التي رسمت للسيد المسيح، على سبيل المثال، إلا انعكاسا لتصورات شخصية لأولئك الرسامين، الذين حاولوا تجسيد الصورة التي أطلقها الاعتقاد والتاريخ وجملة المعارف المتحصلة والعواطف والتأثيرات الظرفية في ذهن كل شخص له صلة ما بالشخصية المعنية بالتجسيد.

وقد نوقشت هذه المسألة على نطاق عميق في إطار تناول السعي إلى تمثيل الشخصية الروائية بوساطة الرسوم، وفي إطار تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية. ومعظم الآراء الرصينة التي يمكن الاعتداد بها رأت أن تجسيد الشخصية الروائية سينمائيا أو رسما يلغي صفتها الإطلاقية المشار إليها آنفا، ويقزمها في أذهان الذين يبصرونها مجسدة، ويشعرهم بقدر متفاوت من الخيبة الناجمة عن تجريد الشخصية من كل ما كانت تتمتع به من العناصر الآسرة التي جعلتها تكتسب الخلود والجاذبية الخاصة لدى الكتلة البشرية التي منحتها الخلود والقدرة على الجذب الاستثنائي، وتجاوز حدود الزمان والمكان، تتساوى في ذلك الشخصيات العظيمة والقبيحة، دينيا وتاريخيا، والشخصيات الروائية والمسرحية التي اكتسبت تبجيلها من خلال قدرتها على العيش في وعي الذين عرفوها من خلال قراءتها أو القراءة عنها، كمعظم شخصيات دوستويفسكي وتولستوي وشكسبير وهيجو وبلزاك ونجيب محفوظ وغيرهم على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال.

ومن يتابع الأعمال التلفزيونية التاريخية السورية، لا يستطيع إلا أن يقارن بين العملين الكبيرين اللذين كتبهما الشاعر ممدوح عدوان عن الزير سالم وأبي الطيب المتنبي، وقد تمتع مسلسل «الزير سالم»، الذي أخرجه حاتم علي، بكل ما من شأنه أن يضعه في مصاف الأعمال التلفزيونية الخالدة، التي تسعى الآن إلى ابتداع ما يمكن أن يسمى أدبا تلفزيونيا أو سردا بوساطة الصوت والصورة، حيث توافر للزير سالم عدد من العناصر التي أهلته ليكون عملا تلفزيونيا استثنائيا، ويتصدر هذه العناصر السردُ الشعبي الشائق لقصة الزير سالم، أو بالأحرى مأساته، أو ملحمته، بالمعنى الدقيق لما تعنيه كلمة الملحمة، وقد أتقن ممدوح عدوان استثمار جملة العناصر «الدرامية، والملحمية التي استعملتها السيرة الشعبية في سرد مادتها القصصية، واستطاع ممدوح أيضا أن يمنح شخصية الزير - أو بالأحرى أن يبرز في شخصية الزير - أبعادها المأساوية (التراجيدية)، التي تؤهل تلك الشخصية لكي تنضم إلى مثيلاتها المأساوية المشهورة في الثقافة الإنسانية، كأبطال المآسي الإغريقية الكبرى، وشخصيات التراجيديا الشكسبيرية، من غير أن تفقد الشخصية أيا من خصوصياتها وملامحها التي رسختها السيرة الشعبية في وعي أبناء المنطقة العربية، ومن غير أن يلجأ إلى أي تلفيق أو افتراء على الواقع التاريخي الذي استطاع عمل ممدوح عدوان، بالتضافر مع عمل المخرج وبقية الكوادر الفنية والتقنية، تصوير طبيعته الخاصة في الزمان والمكان، وإبراز جوانبه المفصلية والإشكالية على حد سواء.

يمكن الذهاب من غير تحرج كبير إلى أن الصدى الطيب الذي لقيه

مسلسل «الزير سالم» كان واحدا من العوامل الرئيسية التي دفعت الكاتب إلى معالجة موازية لشخصية المتنبي، التي لا تقل من الناحية الموضوعية عن شخصية الزير سالم جاذبية وإشكالية ومأساوية، وفيها كل ما يغري كاتبا كبيرا كممدوح عدوان بمعالجتها عبر مسلسل تلفزيوني ضخم، بالإضافة إلى أن العصر الذي عاشه المتنبي كان عصرا مفصليا وإشكاليا، حسب تعبير ممدوح عدوان في إحدى مقابلاته التلفزيونية، ولكن ما عرض على شاشة التلفزيون من مسلسل أبي الطيب المتنبي أنتج خيبة فعلية لدى المتلقي، الذي تعود أن يتعامل مع أفضل الأعمال التلفزيونية التي تحترم وعيه وذائقته، التي يبدو أنها صارت ذائقة متطلبة، وخصوصا إذا كان خلف العمل أسماء كبيرة كممدوح عدوان وسلوم حداد ورفيق علي أحمد وسمر سامي والنجوم الكبار من الدول العربية الأخرى وطاقم التصوير، والكوادر التقنية، وأماكن التصوير التي تجاوزت النطاق السوري إلى الدول الأخرى مثل لبنان والعراق وإيران. فما الذي جعل هذا المسلسل يتدنى في كل شيء عن شقيقه الزير سالم، وعن كثير من الأعمال السورية في إطار ما يسمى بالدراما التاريخية؟

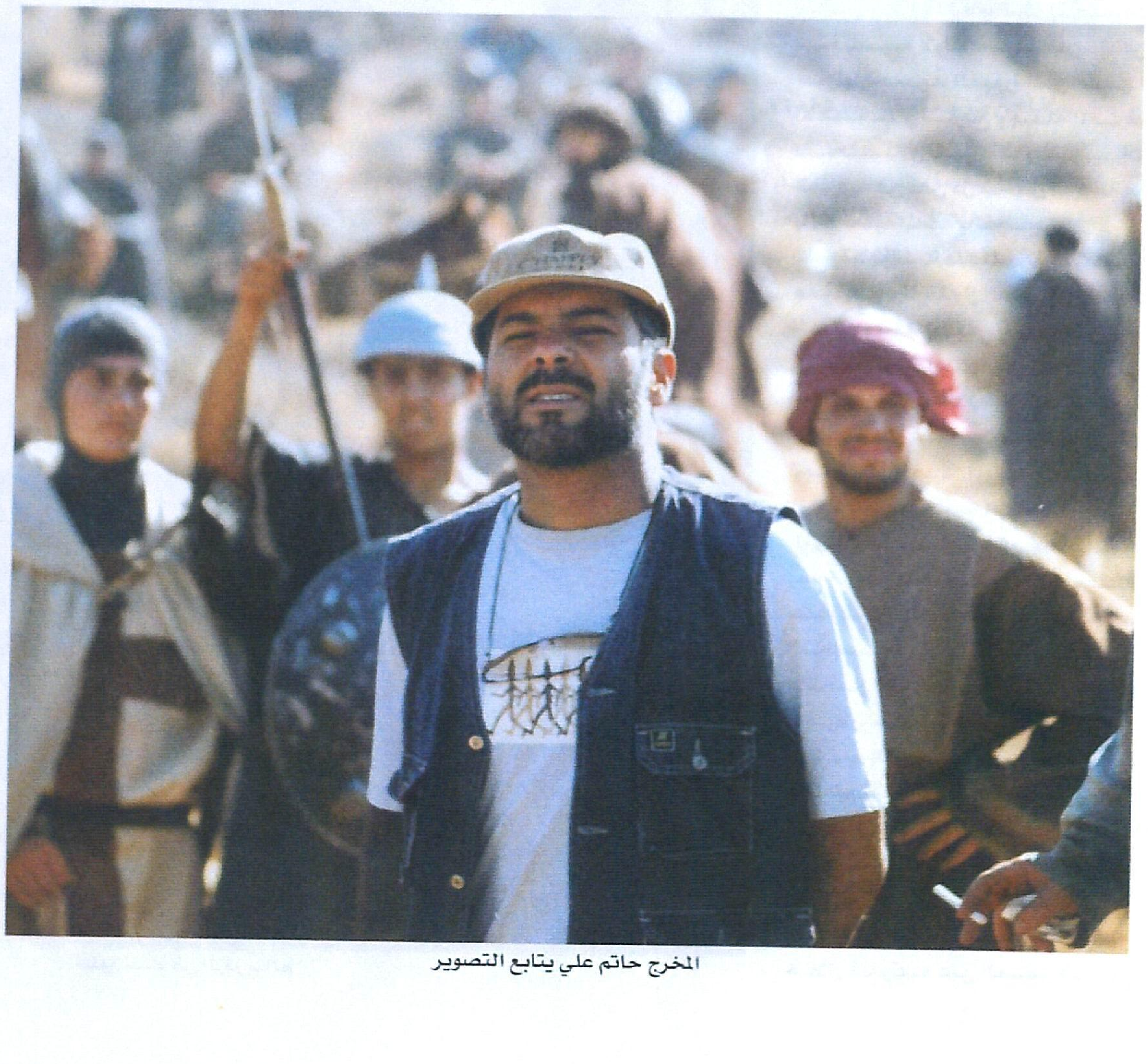
لا بد خلال تلمس الإجابة من إخضاعها إلى ما يمكن من الموضوعية والمنهجية، بحيث يتناول التساؤل قبل كل شيء المادة النصية التي كانت أساسا ومنطلقا لكل ما تلاها، ولا يغيب عن ذهن أي متلق أن من حق المخرج تغيير ما يراه مناسبا من الأصل النصي، لتستقيم له الرؤية الإخراجية، وهذا لا يعني سعيا إلى تبرئة عمل ممدوح عدوان من النواقص، وإلقاء التبعة على المخرج بوصفه المتغير الأكبر في العملين (الزير سالم والمتنبي)، فإذا اعتاد المتلقي أن يطالع الجودة في أعمال ممدوح عدوان التلفزيونية، فهذا لا يعني أن العمل اللاحق لها لن يتخلى بالضرورة عن تلك الجودة المعهودة. لقد كان أمام ممدوح بوصفه كاتب السيناريو والحوار وصاحب المعالجة الدرامية للشخصية والعصر ثلاثة خيوط كبرى متداخلة فيما بينها تداخلا شديدا، وكل منها يستحق معالجة مستقلة شديدة التفصيل: الأول هو الخيط المتعلق بالخلفاء العباسيين في بغداد. والثاني المتعلق بالحمدانيين. والأخير الخاص بأبي الطيب المتنبي.

وما شاهدناه في المسلسل هو ذلك التشابك الشديد بين الخيوط الثلاثة إلى الدرجة التي يصعب فيها تخليص خيط من خيط، وخصوصا عبر تلك الانتقالات المفاجئة بين الأماكن المتباعدة فيما بينها تباعدا شديدا، كبغداد والموصل وحلب والكوفة وأنطاكية وفارس، وكأن شخصيات المسلسل كانت تستعمل ما هو أسرع من الطائرات في تنقلاتها بين تلك الأمكنة، مع الإشارة إلى أن التلفزيون يمتلك ميزة نقل

الشاعر ممدوح عدوان كاتب المسلسلين

كان الصدى الطيب الذي حققه مسلسل "الزير سالم" أحد العوامل الرئيسية التي دفعت ممدوح عدوان إلى تقديم معالجة موازية لشخصية المتنبي، لا تقل في جاذبيتها عن شخصية الزير سالم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المخرج حاتم علي يتابع التصوير

المتلقي بين أماكن شديدة التباعد فيما بينها على الخريطة الواقعية خلال زمن شديد الضآلة من غير أن يشعره بالتنافر، ولكن عمل «المتنبي» بدا أنه لم يستثمر هذه الميزة، فالانتقالات المفاجئة بين بغداد والموصل وأنطاكية وحلب لم تكن تترافق بتغييرات مشهدية قادرة على إقناع المتلقي بحدوث تلك النقلة الهائلة من بغداد إلى حلب، على سبيل المثال، فالبلاط هو نفسه في الموقعين، والممثلون لا يظهر على ملامح أي منهم ما يشير إلى أنه أمضى ما يزيد على الشهر في انتقاله بين الموقعين بوسائل النقل المتاحة في تلك الأيام.

من غير المجدي ملاحقة مسلسل «المتنبي» بدقائقه وتفاصيله، ولذلك لا بد من الوقوف لدى أبرز ما جعل قيمة العمل تبدو دون المستوى المرجو على رغم تضافر كل ذلك الحشد الممتاز الذي اجتمع لإنجاز العمل، فبالإضافة إلى الصعوبة القصوى التي تطرحها فكرة التصدي لقول «كل شيء» دفعة واحدة، عبر عمل فني واحد، كما في الخيوط المتشابكة التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، يجابه المتلقي بمسخ شخصية المتنبي من خلال طريقة تجسيدها، أو بالأحرى تسطيحها عبر المسلسل، فالمتنبي يتمتع بشخصية شديدة الإثارة، محاطة بقدر غير يسير من الغموض، ومغموسة بما يسمى بالعناصر الإشكالية إلى أقصى الحدود، ومعجونة بالتوتر والقلق الوجودي، ومكتظة بجميع التناقضات التي اختزنها ابن المنطقة العربية عبر تاريخه كله، وقد وضعها في هذا الموضع شعر المتنبي وتاريخ الأدب وتفاعل ذلك مع السياق التاريخي الذي وضع المتنبي وشعره في موقع لم يحتله أي من شعراء العربية قاطبة. ومن حق كاتب الأصل النصي للعمل إخراج الشخصية التاريخية من غموضها وتقشيرها من المبالغات التي اكتسبتها عبر التاريخ وتقديمها للمتلقي عارية من كل مكتسباتها التاريخية المشار إليها، وجعلها مجرد شخصية عادية، أو تافهة، لا يوجد لديها ما تمتاز به على غيرها من الشخصيات البشرية الأخرى، في سبيل منح العمل والشخصية نوعا من المصداقية الواقعية، والالتزام الدقيق بالأمانة للواقع وللتاريخ على حد سواء.

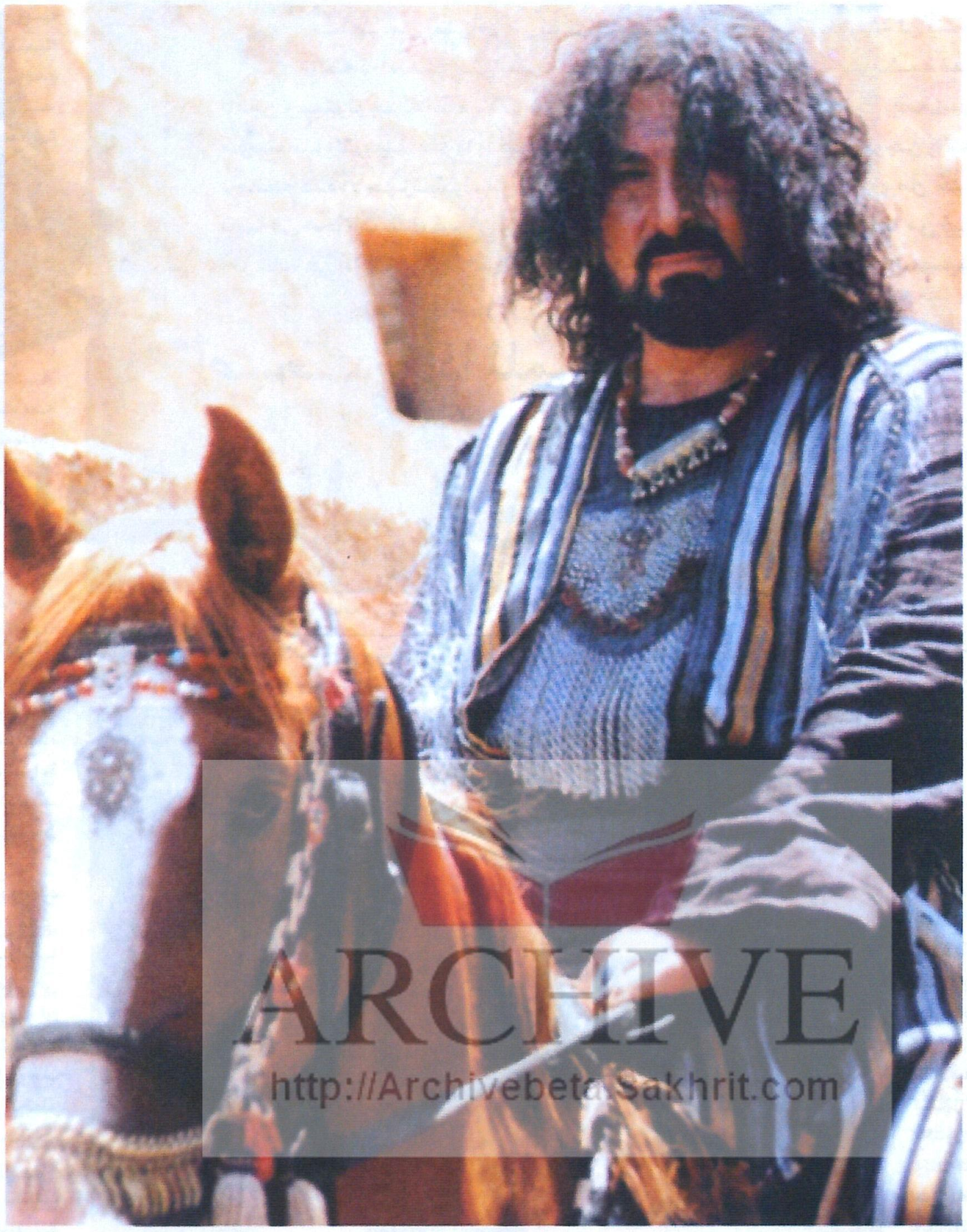
ولا أظن أن مثل هذه الأمانة التي اتضح حرص العمل على التزامها بشكل صارم تتعارض مع حقيقة بدهية تتلخص في أن العناصر الاستثنائية، وغير المألوفة، هي التي جعلت المتنبي شخصية خالدة نسعى إلى محاورتها واستنطاقها بعد زوالها من الحياة بألف عام، ولا أظن أيضا أن الكوادر الرئيسية في العمل (الكاتب والمخرج والممثل الرئيسي) يمكن أن يغيب عن أذهانهم ضرورة إبراز الاستثنائي والمختلف في الشخصية، وليس المألوف أو الممجوج من كثرة الاعتياد.

لا أملك الخبرات الحرفية الدقيقة

التي تجعلني أقترح للمتنبي شكلا بديلا عن الشكل الذي جسده فيه سلوم حداد، ولكنني أستطيع بصفتي متلقيا فقط أن أتساءل عن الفرق الشكلي بين الزير سالم والمتنبي اللذين يفصل بينهما أكثر من خمسمائة عام في الزمان، وعدد من القفزات النوعية والتغييرات الحاسمة في سياق تاريخ المنطقة يستحيل إخضاعها للقياس الزمني المعتاد. وعن الفرق أيضا بين رفيق علي أحمد في دور كليب والممثل نفسه في أداء دور سيف الدولة. لقد ظهر (متنبي سلوم حداد) باللحية الطويلة غير المهذبة التي ظهر بها الزير، وبالشعر الطويل المسترسل نفسه، وباللباس نفسه، وبالعمامة نفسها، مع فروق ضئيلة لا تستلفت انتباه المتلقي، مع فوارق حاسمة تتعلق بطريقة الأداء التمثيلي، فبقدر ما كان سلوم حداد مقنعا ومتألقا في أداء دور الزير، كان خلاف ذلك في أداء دور المتنبي، فهو يقرأ شعر المتنبي كتلميذ يستظهر درسا في المحفوظات، ومن الواضح أنه لا يبذل أي جهد في أداء دور الشخصية، وكأن تاريخه التمثيلي العريق يعفيه من التعب وبذل الجهد في سبيل احترام أدائه، ورغم أن سلوم حداد ليس في حاجة إلى من يؤكد له ريادته وموهبته في فن التمثيل، ولا يحتاج إلى من يؤكد له وسامته أيضا، فقد بدا في مسلسل أبي الطيب شغوفا بتقليد الأوضاع السينمائية (البوزات) المشهورة للممثل الأمريكي مارلون براندو، أي تلك التي يصور فيها وجه الممثل من الخلف تقريبا، ثم يستدير بوجهه في اتجاه بؤرة العدسة من غير أن يغير وضعية جذعه، وينظر إلى المشاهد من زاويتي عينيه الضيقتين فقط.

وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى ضرورة أن تتمتع الشخصية الفنية في الأدب وفي الرسم وفي الأعمال التمثيلية بالفرادة التي تجعلها نسيج ذاتها، وتجعلها قادرة على أسر المتلقي واحتلال حيز مميز في وعيه الثقافي من خلال صفاتها الذاتية التي تجعلها مختلفة عن كل الشخصيات الأخرى بهذا القدر أو ذاك، وما أكثر الوسائل التي اعتمدتها الأعمال الفنية الكبرى لإنجاز هذه الفرادة التي تتجلى أحيانا عبر فارق شكلي أو سلوكي لا يلفت الانتباه أول الأمر، لكنه سرعان ما يمنح الشخصية علاماتها المتميزة التي تجعلها شخصية فذة وفريدة، ولن نذهب بعيدا عن نطاق الدراما التاريخية السورية التي تلقى الآن رواجها الاستثنائي على مختلف الفضائيات العربية، كما في الأداء الآسر لفايز قزق لشخصية الحسن الصباح، أو أداء جهاد سعد لشخصية عمر الخيام في المسلسل الذي يحمل اسم هذا العالم الشاعر الكبير. ولن نذهب بعيدا أيضا عن أداء سلوم حداد نفسه في أعمال أخرى كأدائه في مسلسل الزير، وأدائه الرائع في مسلسل مقتبس من مسرحية «ماكبث» لشكسبير، على سبيل المثال.

لا يجوز محاكمة هذا العمل انطلاقا من مرجعية تاريخية قارة في مصادر تاريخية محددة، اكتفت المعالجة التاريخية للعمل بالرجوع إليها، أو تجاوزتها إلى المصادر المتاحة جميعها، ثم مارست انحيازها إلى مصادر دون سواها، فالمهم فيما نحن بصدده هو سرد الوقائع بلغة الصوت والصورة الحية المتحركة، أي اللغة السينمائية أو التلفزيونية، ومن المستحسن، على سبيل المثال، مناقشة الواقعة المشهورة بين أبي الطيب المتنبي وأبي العشائر الحمداني، الذي استضاف المتنبي في أنطاكية قبل اتصال المتنبي بسيف الدولة، ويذكر تاريخ الأدب أن المتنبي غادر إنطاكية وبلاط أبي العشائر إلى سيف الدولة في حلب من غير استئذان، وهذا ما جعل أبا العشائر يعتبر هذه المغادرة إهانة، فأرسل وراءه من يخيفه ويجعله يثق بأن أبا العشائر كان قادرا على قتله لو شاء ذلك، ولذلك جعل غلامه يطلق سهامه باتجاه المتنبي في الطريق إلى حلب، ويأمره بالإعلان عمن كان وراء المحاولة غير الجادة للقتل، ولذلك صرخ الغلام قائلا: «خذها من غلام أبي العشائر»، وسواء كان أبو العشائر فعلا وراء تلك المحاولة، أو كانت المحاولة من تدبير آخرين أرادوا إلصاقها بأبي العشائر، فإن المهم هو كيفية استثمارها من الناحية الدرامية في عمل يعتمد السرد البصري المنطوق، إذ أتى تصويرها عاريا من القدرة على الإقناع، فقد أطلق السهم داخل البلاط، وأطلقته يد رخوة، كما لو كانت يد صغير يعبث بأداة تشبه القوس، ولم يستطع السهم أن يتجاوز بضعة أمتار، ولم يخلف تصويبه نحو المتنبي إلا شعورا مفتعلا بالمباغتة رسمه سلوم حداد على وجهه كما لو كان ممثلا مبتدئا ما زال في مرحلة التمرين، بينما تتضمن هذه الواقعة إمكانية مميزة على استثمارها من الناحية الدرامية، ومن ناحية قدرتها على إحداث التأثير الاستثنائي في المتلقي لو أتيح لها عرض تمثيلي مقنع، وخصوصا أن الأبيات التي نظمها المتنبي في إثر الحادثة من أكثر أبياته اتصالا بما يسمى بالمواقف الدرامية في الأدب التلفزيوني، وبدلا من أن يجعله العمل يقرؤها كلها - وهي أبيات قليلة - جعله يقرأ منها أقل من نصفها، بينما أتاح له قراءة أبيات كثيرة أقل قيمة منها بكثير من الناحية الفنية، ومن ناحية اتصالها بالمعالجة الدرامية للعمل.



تقمص تام لشخصية الزير سالم

لقد عرف تاريخ السرد السمعي البصري في السينما والتلفزيون تجارب عديدة لتحويل أعمال أدبية عظيمة إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية، بعضها لقي نجاحا منقطع النظير، وظل معظمها قاصرا عن بلوغ ما كان قد بلغه العمل الأدبي المعتمد أساسا للمعالجة السمعية البصرية على الصعد كلها، ورميت الأعمال القاصرة بكثير من الصفات السيئة، يتعلق معظمها بتشويه العمل الأدبي وتقزيمه وتقويله أحيانا ما لم يكن قد قاله، بالإضافة إلى انتقادات أخرى لا يتسع المجال لذكرها جميعا، أما الأعمال السمعية البصرية الناجحة فقد نظر إليها بوصفها أعمالا استطاعت الاستقلال بنفسها عن المرجعية الأدبية التي كانت قد اعتمدتها أو انطلقت منها، أعمالا تنهض موازية - وليست تابعة - لمرجعياتها المشار إليها، لا تنكر اتصالها بها، ولكنها قادرة على النهوض بنفسها اعتمادا على أدواتها الفنية الخاصة، ولغتها الحرفية الخاصة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يتعامل معها عبر ما يمكن أن نسميه مثنوية الاتصال والانفصال، فهي متصلة بالأصل الأدبي المتشكل من مادة لغوية صرفة، ومنفصلة عنه عبر تشكلها من مادة مختلفة نوعيا عن الخامة اللغوية في العمل الأدبي، أي الصور المتحركة المترافقة مع الصوت والأداء التمثيلي وجميع ما اعتمدته السينما واعتمده التلفزيون لمخاطبة المتلقي والعمل على اجتذابه والاستحواذ على اهتمامه وأسر اهتمامه، وما إلى ذلك. وتاريخ السينما العالمية، وتاريخ التلفزيون أيضا ممتلئ بتلك الأعمال العظيمة، كالإخوة كارامازوف، وبعض معالجات الأوديسة، وبعض معالجات المآسي الشكسبيرية، وفيلم «الفراشة»، وقلب الظلام الذي تحول على يدي فرانسيسكو كوبولا إلى فيلم «القيامة الآن»، على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال، ويمكن أن نضم إليها - على سبيل المثال أيضا - ومن غير تحوط كبير مسلسل «الزير سالم»، الذي توفر عليه ممدوح عدوان وحاتم علي وسلوم حداد وبقية النجوم العمالقة الذين ضمهم ذلك العمل ◆

"بقدر ما كان الفنان سلوم حداد مقنعا ومتألقا في أداء دور الزير سالم، كان خلاف ذلك وهو يؤدي دور المتنبي، فبدا وهو يقرأ الشعر مثل التلاميذ في حصص المحفوظات"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مخطئ من يظن أن من يقبل على خطوط الهواتف الساخنة لن يتحول إلى مدمن لتلك العادة السيئة التي ستترك في حالة الإقلاع عنها، آثارا هامشية قد تؤثر سلبا في عادات المدمن وسيكولوجيته الدفينة. ومن الثابت أنه لن يعترض على توسيع رقعة استعمال الحواسيب في مؤسساتنا التربوية، وقرانا النائية إلا جاحد أو جاهل بالسبق التكنولوجي والإعلامي الذي ما فتئت تحققه هذه الأجهزة، سواء من حيث توسيع مجال المعارف والمهارات، أو من حيث التنمية المستديمة ذاتها في مجالات عدة، غير أن معرفة خطورتها وسوء استعمالها، خصوصا من قبل الأطفال والمراهقين، أمر غاية في الحساسية، سواء أكان ذلك من حيث الانعكاسات النفسية أم السوسيولوجية.

أصبحت ملاذا للمراهقين والعاطلين

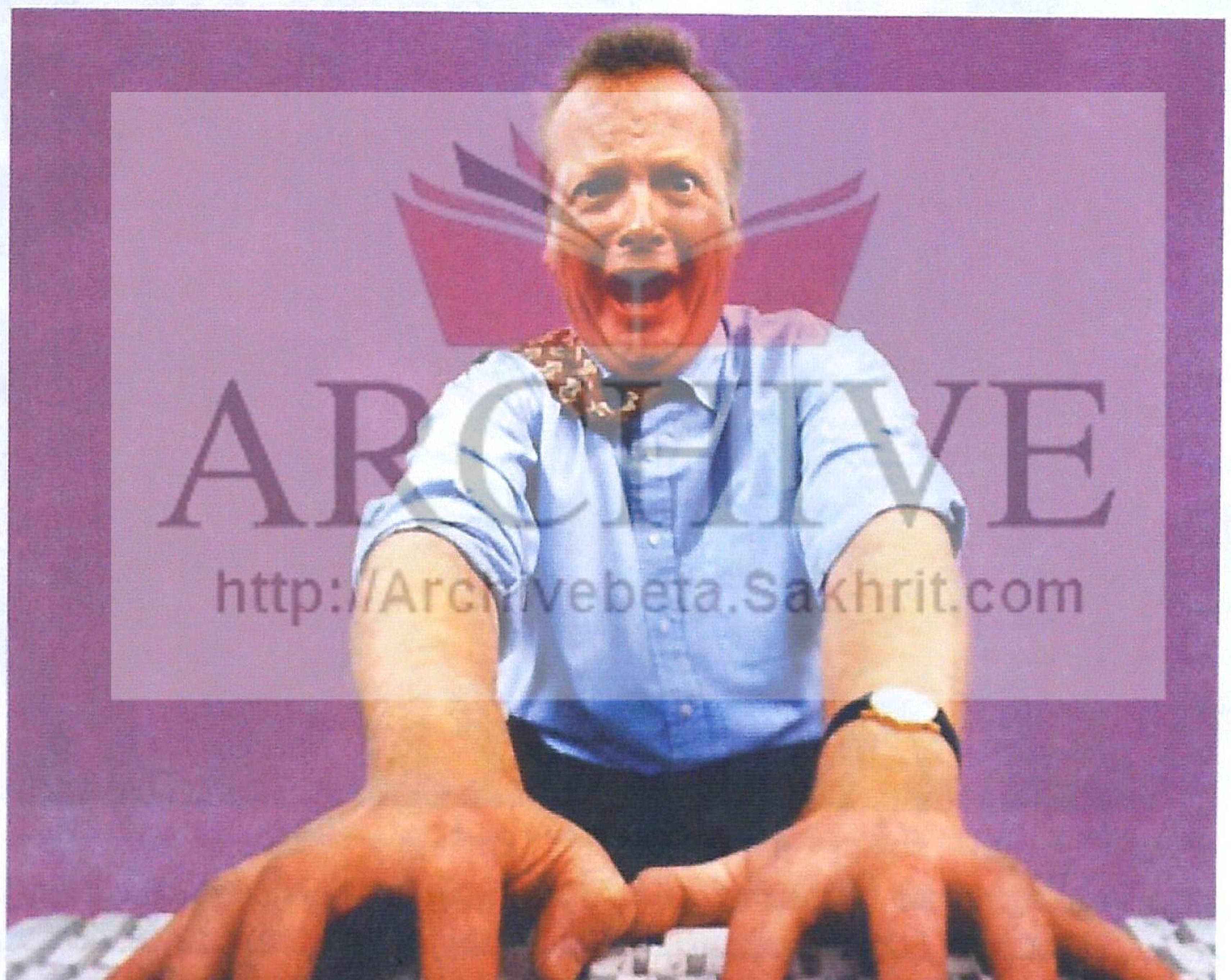
وسائل الاتصال في قفص الاتهام

د. عزالدين الوافي - المغرب

في البداية دعونا نحصر وسائل الاتصال الحديثة في الهواتف المنقولة، والحواسيب والإنترنت، ثم الكاميرات الدقيقة وغيرها من أدوات العرض والتصوير الضوئي، فالشغف بهذه الأجهزة بات ملحوظا ويستدعي القراءة المتفحصة لاستخلاص أهم الملاحظات التي قد تسعفنا في إدراك كنه هذه العلاقة المتلونة بين فلسفة تداول هذه الأجهزة ومستعمليها.

كثيرون هم الذين يقبلون على ترويج هذه الأدوات في بيوتهم، أو في الشوارع، أو في النوادي الخاصة دون الوعي بخطورتها وتأثيراتها القبيحة في سلوكياتهم وعلاقاتهم، بل حتى في مستقبلهم التربوي والعائلي. وبما أن للتكنولوجيا تأثيرا فعالا في أنماط السلوك والتفكير، وهي سيف ذو حدين كما يُقال، وجب الوقوف عند تلاوينها والكشف عن مكمن الخطر في سوء استخدامها. لذا يستلزم البحث في الميديالوجيا التأني في إصدار الأحكام والهرولة خلف دعاة التحرر والانفتاح، لأن المسألة تتطلب من جهة حسا أخلاقيا، ومن جهة أخرى المسؤولية العلمية في نقل وقبول التقارير والأبحاث التي لا ترى دائما في هذه الأجهزة سمنا على عسل، كما يحلو للبعض أن يفعل. وخصوصا إذا علمنا، أن كما هائلا من الدراسات والمنشورات يشوش علينا بخلاصات وتعليقات تكون متضاربة في كثير من الأحيان، ويكون هدف الشركات الممولة لمثل هذه الأبحاث هو الكسب المادي والتجاري فحسب.

فلولا جهاز الحاسوب لما كان في إمكاني كتابة هذا المقال بهذه الطريقة الواضحة والمنظمة! إن التأثير البعيد المدى والخفي لاستهلاك أفلام العنف، والدردشة في الإنترنت مثلا، لا يظهر على التو، ولكنه يبقى كامنا ليستعرض نفسه لاحقا من خلال أحاديثنا، أو أفكارنا، وحتى ممارستنا. ولهذا نحن في أمس الحاجة إلى استطلاعات الرأي، وإلى الدراسات الميدانية حول تأثيرات وسائل الاتصال في سلوك ولا شعور المواطن العربي. صحيح أنه في إمكاني الآن أن أستشير دكتورا في أمريكا حول سبب إصابتي بقرحة في المعدة، وأنقل له حتى الصور نقلا مباشرا. كما أن في إمكاني أن أتابع دروسي وأحضر المحاضرات في أبعد جامعة في العالم. صحيح أيضا أنه في إمكان أي شخص أن يكون له موقع على الشبكة ويتواصل مع من أحب، ويعبر بحرية عن مواطنته من خلال التصويت على مرشحه أو مرشحته المفضلة. كما بات من الممكن لكل الجمعيات والجماعات التي عانت في السابق



الهوس بالانترنت

ويلات القمع والحصار في ظل أنظمة استبدادية أن تسمع صوتها للعالم وتتلقى الدعم المادي والمعنوي. وبتنا نسمع عن حرب المواقع على الشبكة، ونظام جنائي لمعاقبة مجرمي وناشري الفيروسات على أنظمة الاستغلال والخدمات. ليس هذا فحسب، بل أصبح في إمكاننا شراء مكونات ما لصنع القنابل، ولمن ملوا الحياة يمكنهم الآن، وبمحض إرادتهم وضع حد لحياتهم من خلال خدمة تسهل الانتحار. مثل هذه الخدمات، ولا شك في أن الأيام المقبلة ستبدي لنا ما لم نكن نتوقعه أو نخاله، ستتقوى وتتغلغل في قيمنا، وكيفيات إدراكنا بعضنا لبعض.

قيم إعلامية جديدة

الملاحظ أن سوق الإعلاميات بات يتغذى على قيم جديدة لم تعرفها مجتمعاتنا التقليدية، أو على الأرجح كانت بنسب قليلة، وبالتالي تعمل على إنتاجها وإعادة استهلاكها. أخص هنا بالذكر مسألة العنف اليومي وأفول العلاقات العائلية والزوجية. ونظرا إلى انسداد الآفاق أمام شبابنا، واستفحال الفقر والجهل، وتقويض دعائم التربية الدينية المتنورة من طرف هجمات الاستهلاك وموجات الثراء السريع، ونظرا إلى التناقض الحاصل بين قيم الشارع وقيم البيت، بين قيم الإدارة وقيم المسجد، أمست مكونات الشخصية العربية مهزوزة ومنخورة من الداخل. فبعد أن خاب أملها في القيادة القومية، وفي الحصول علي أبسط حقوقها السياسية والمدنية من تكوين، وتشغيل، و شحذ الهمم لمواجهة التحديات، أدارت ظهرها لكل الزعماء واختلقت لنفسها أشكالا من العزاء والتسلية. ولفعل التسلية هذا في مخيلة الشرائح الاجتماعية عجائب. لذلك يلاحظ كيف أنها أصبحت مبدأ في الحياة. وهنا سخرت الأجهزة الإلكترونية من أدوات اللعب، والأشرطة، والصور لتحتل حيزا مهما من أوقاتنا ومشاعرنا، وتكون بالتالي، أكبر دليل على هشاشتنا الاقتصادية وتبعيتنا الثقافية من حيث تنظيم الوقت الثالث وصرفه في الهوايات المفيدة، هذا إن توافرت لذلك البنيات التحتية والإرادة الجماعية.

بعيدا عن المخاطر الصحية التي يمكن أن تنجم عن استعمال الهواتف المتنقلة، وأجهزة الحاسوب، والتلفاز، فإن الآثار السلبية والنفسية هي الأهم والأخطر. ولعل حالات الاكتئاب والانطوائية، وفقدان التواصل مع المحيط، وارتفاع حدة أحلام اليقظة هي من أبرز ما تشدد عليه دراسة وسائط الاتصال على شرائح واسعة من مستهلكيها. وحين يقهر الفرد من طرف الواقع المأزوم وتتقطع به السبل، يسافر بعقله وروحه إلى حيث الأحلام الوردية، سواء أكان حلما بفيزا إلى الخارج، أم بحديث تتبعه علاقة غرامية مع مجهولة.

إن السابح في بحار الشتات لا بر له، ولا حزام سلامة لأنه قد يكون عالما بآليات اللعب لكنه يجهل مآل العلاقات وتبعاتها. فهو كالمغامر «الدون جواني» دائم الاستعداد للمغازلة المجانية، وللدخول في علاقات جديدة مع نساء جديدات من مختلف الأعمار والجنسيات. ويمكن أن نشبه التحليق بوساطة الإنترنت كركوب آلة السفر في الزمن، واختراق الحواجز المكانية التي تهب المبحر قوة عجائبية في الاحتفاء والظهور بأسماء وأشكال لا تعد ولا تحصى، دون الخضوع للرقابة، ولا لإكراهات الكشف عن هويته الحقيقية. هذا اللعب على الهوية وبها، والانفلات من كل أنواع الرقابة يمنح الإحساس بالتفوق والنجومية، فالمبحر ليس واحدا ولكنه متعدد. شخصيته متلونة. همه الأوحد إسقاط أكبر عدد ممكن من المعجبات في حباله ونسيانهن في أقرب فرصة. ومعلوم أن العديد من شبابنا لا يرتادون المواقع العلمية والثقافية ولكنهم يقبلون على جلسات «الشات» بشكل كثيف. قد نجد عذرا لشاب طائش صغير في السن، أو خريج جامعة لا يجد فرصة عمل، فراح يبحث عن فرصة العمر الضائعة. فكيف نعذر متزوجين ومتزوجات جعلوا من الهاتف المتنقل أو الإنترنت سرجا لركوب مخيلتهم المرضية، والتواصل عن بعد مع أطراف تتحدث معها.

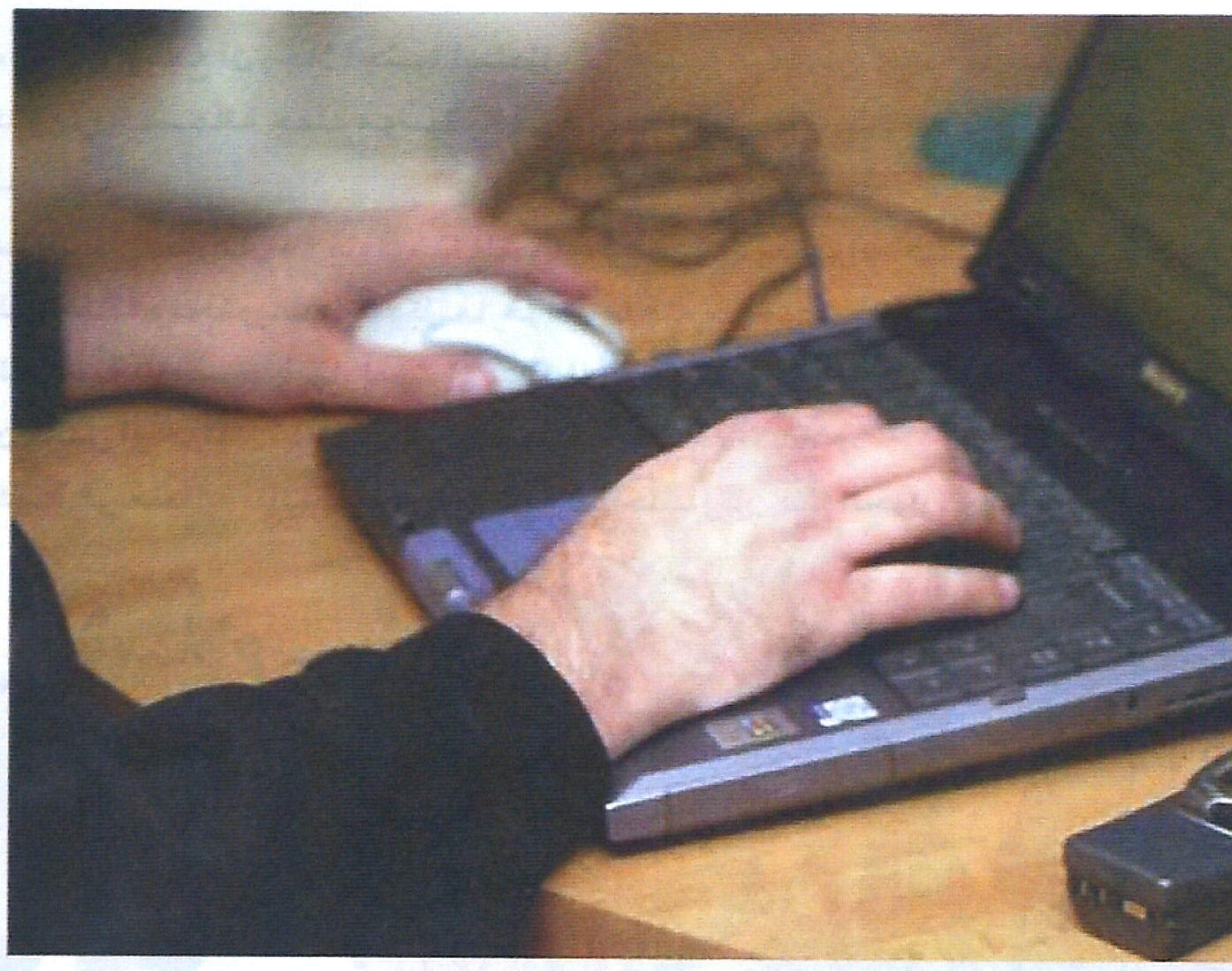
لذلك بات من الضروري إعادة النظر في مفاهيم سوسيولوجية مثل الاختلاط، أو الخيانة الزوجية أو المعاكسة والتحرش. فأمام انحسار الوازع الديني، وهزات قيم نشأت عليها أجيال كالحياء، والغيرة والأخلاق، ونظرا إلى استباحة الجسد الأنثوي وتحويله إلى سلعة رائجة في القنوات الإعلامية وغيرها، يمكن القول إننا اليوم بصدد التأسيس لصناعة سوق يجري فيه جنسنة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرموز والإشارات «وأتحدث عن المواقف والحالات الشائعة في الإعلانات المتخصصة بوسائل الإعلام حينما يعلن عن مواد البناء أو الكمبيوتر أو السيارة أوالأثاث المنزلي أو البضائع الصناعية الأخرى على خلفية من الفتيات الجميلات المرتديات مايوهات أو شبه العاريات في أوضاع مثيرة».

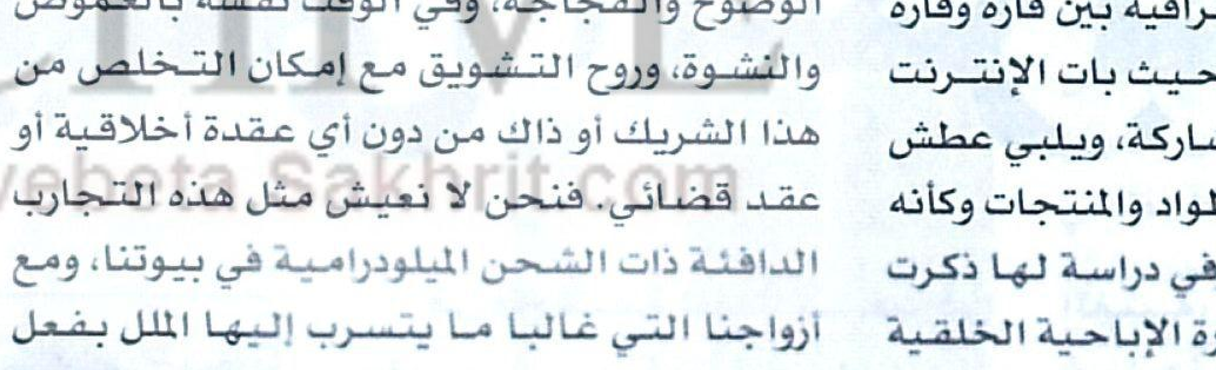
لقد باتت بعض الفتيات سجينات لمسلسل لا تنتهي حلقات الإغواء والغواية فيه. فكل شيء أصبح ممكنا بوساطة التسهيلات التكنولوجية. الهاتف المتنقل يمنحك اليوم فرصة اللقاء وضرب المواعيد، والتخطيط للتهريب وللقتل، والتعبيرعن المكنون براً وجوا، وبحرا، حتى من تحت الملاءة. وبغية الظهور بمظهر لائق وشراء ما يلزمهن من أدوات التجميل والاتصال أو إعالة ذويهن، بات العديد من الفتيات يهاجرن على الإنترنت لتوفير الحظوظ، وربما بعض المال في سوق النخاسة الجديد. فهذه سيدة متزوجة تسقط في فخ أحد مرتادي الشات، فتعجب به وتكون النتيجة اغتصابها ومحاولة انتحارها. وهذا زوج يكره فتياته على البغاء. وهذا شاب يبيع صور خطيبته الخليعة لمواقع على الإنترنت. وهذا آخر يحضر زوجته لمشاهدة فيلم بورنو. وتلك خادمة تستلهم من سيناريو أحد الأفلام طريقة لطلب فدية مقابل الإفراج عن طفل، بل حتى الأطفال لم يفلتوا من أسنان هذا المنشار الكهربائي. فبعضهم وجد نفسه وهو يأخذ صورة لجسده البريء ويرسلها إلى أحد مواقع الإنترنت لذئاب اتخذوا من هذه الحيل وسيلة للغنى ونشر الرذيلة، وذلك مقابل الحصول على لعبة أو حصة مجانية على الشات، أو تذكرة سفر للخارج، وغير ذلك من الإغراءات.

لقد اختفت الحدود الجغرافية بين قارة وقارة فما بالك بين دولة ودولة؟ حيث بات الإنترنت يخول لك مجالا أوسع للمشاركة، ويلبي عطش الفضول والاطلاع على آخر المواد والمنتجات وكأنه لا فرق بين إثيوبي وكندي. وفي دراسة لها ذكرت وزارة العدل الأمريكية التجارة الإباحية الخلقية أضحت تجارة رائجة يبلغ رأسمالها ثمانية دولارات أمريكية، يروج لها عبر وسائل عديدة من كتب ومجلات وأشرطة الفيديو والقنوات الفضائية الإباحية، والإنترنت. وقد وجدت تجارة الدعارة بالإنترنت رواجا منقطع النظير، حيث بلغ مجموع المشتريات لهذا المنتوج ما يعادل ٨٪ من التجارة الإلكترونية. وقد علقت وزيرة العدل الأمريكية السابقة بقولها «لم يسبق في فترة من تاريخ وسائل الإعلام بأمريكا أن تفشى مثل هذا الكم الهائل من المواد الإباحية أمام الكثرة من الأطفال والشباب من دون قيود».


الكمبيوتر الشخصي بوابة الرحلة إلى العالم

سحر الشات

للشات مفعول خاص، فهو يمنحك من جهة فرصة لاستعراض العواطف الجياشة والقوية خلال لحظات معينة وبسرعة جنونية، وبمفردات تكون مركزة ومشحونة بجاذبية مغناطيسية، كما يهبك الإحساس بالتواصل وتبادل الخبرة، إذ تصبح المحادثة كلعبة حلزونية أو مغامرة بين القط والفأر، وهي من جهة أخرى تتسم بقمة الوضوح والفجاجة، وفي الوقت نفسه بالغموض والنشوة، وروح التشويق مع إمكان التخلص من هذا الشريك أو ذاك من دون أي عقدة أخلاقية أو عقد قضائي. فنحن لا نعيش مثل هذه التجارب الدافئة ذات الشحن الميلودرامية في بيوتنا، ومع أزواجنا التي غالبا ما يتسرب إليها الملل بفعل التعب والتعود. وبين تلابيب هذا المشهد يتسرب إلينا المخاطب العنكبوتي ليسرق لبنا حيث لا نسمع له وقعا، ولا نرى له وجها، ولا نشم له رائحة، هو كالمارد الطالع علينا من أحشاء شاشة العرض فقط. يختلي بنا خلوة رقمية يلعب فيها الوسيط التكنولوجي دور «مرسول الحب» بثمن ندفعه لشركة ياهو أو غيرها. إننا في الحقيقة، لا نلمس ولا نتحسس خلال جلسات الشات - العلاجية - أشخاصا من دم ولحم بل كائنات رقمية ولغوية، يحضر فيها البعد الرمزي والتخيلي ويغيب فيها البعد الإنساني والتواصلي، بما فيه من لغة العيون وحركات الأيدي، وتعابير الوجه وغيرها من الإيماءات الدالة في التواصل غير اللفظي. إلا أن المشكل الذي يبدأ هزلا قد ينتهي جدا، خصوصا عندما تنتقل قاعة العمليات من الشاشة الصغيرة والتخاطب بالرموز إلى مجال الواقع الفعلي، بينما يكون في حقيقة الأمر أمام حوادث واقعية ونماذج بشرية حقيقية يمثل فيها القتل، أو النصب، وقائع ثابتة.


العنف والقتال الأكثر حضورا في ألعاب الفيديو

الألعاب الإلكترونية كنموذج

الإقبال على مشاهدة أفلام العنف أو ممارسته بوساطة ألعاب «البلاي ستيشن» تحول معارك الحرب ومشاهد القتال إلى ألعاب فظيعة تغيب عنها كل فائدة. لا شك في أنها تبسط مثل هذه الأعمال الإجرامية وتصبح بالتالي، ولو على المستوى الرمزي فقط، مشاهد للتسلية وابراز التفوق على خصم وهمي لا يموت مادامت الرغبة في القضاء عليه موجودة. ومن بين مواصفات هذه اللعب: أولا، تطلبها للتركيز والانغماس إلى أبعد الحدود. ثانيا، ترقب المفاجآت ما يجعلها ممتعة، جذابة، ومحببة إلى النفس. ثالثا، المشاركة عبر حل الألغاز للتقدم في مسار المجهول والكشف عن المستور. رابعا، فتحها لأفق انتظار اللاعب وجعله قابلا لتعدد التخمينات والاستراتيجيات. خامسا، واللائحة قد تطول، الموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث توحي بالحركية وتوتر الانفعالات، الشيء الذي يجعلها مملوءة بالإيقاعات المتجددة والصاخبة في كثير من الأحيان حيث تغطي على كل شيء، ويصبح الحدث مجرد ذيل للنغمة.

إن فلسفة هذه الألعاب تستغل الخوف كشعور طبيعي عند الإنسان، ومقاومته للخطر هروبا بجلده بحثا عن الأمن. وتعمل على اختلاق حبكة درامية يجد البطل فيها نفسه رجل المهمات الصعبة ومجبرا على الحرب. فعليه يتوقف مستقبل البشرية وتحقيق العدل والسلام. فهو دائم الهروب من مطاردة الآخرين. وحقه في الدفاع عن نفسه يخول له استعمال كل أسلحة الفتك والتنكيل من قطع للأطراف، وحرق للأجساد. لهذا أضحت لغة أطفالنا محشوة بعبارات القتل والتعذيب، والقوة والتفوق الجسماني، لنتأمل هذه الفقرة من ألبوم لجمع صور «البيكيمون»، و هو لشركة بيمو لبيع البسكويت «هبت عاصفة ثلجية عنيفة جدا، وحوصر أصدقاؤنا السبعة... و ما أن خرجوا منها حتى سقط في يد كل واحد منهم جهاز غريب، ثم انفتح شق في الفراغ ابتلعهم ورماهم إلى عالم الديجيتال. هناك لم تمهلهم الوحوش الرقمية ولم يفهموا ما حدث لهم حتى بدأت في مهاجمتهم... لم يكن أمام الأولاد إلا أن يقاتلوا» وبهذا نلاحظ كيف أن الأطفال يلحون على امتلاك آخر صيحة في عالم الرقميات، ويرددون ما يردده السرب الجماعي في المدرسة أو الشارع. ولا حاجة بنا للدخول في أثر هذه الوسائل في خيالهم المسكون بالقتال والتعذيب، وعلى مستوى حركية أجسادهم المكبلة من شدة الجلوس والانبهار بعوالم الوحوش الأسطورية، أو على مستوى استعمال اللغة والتعابير الشفوية التي أصبحت كأنها لقطات مفككة.

صورة مركبة

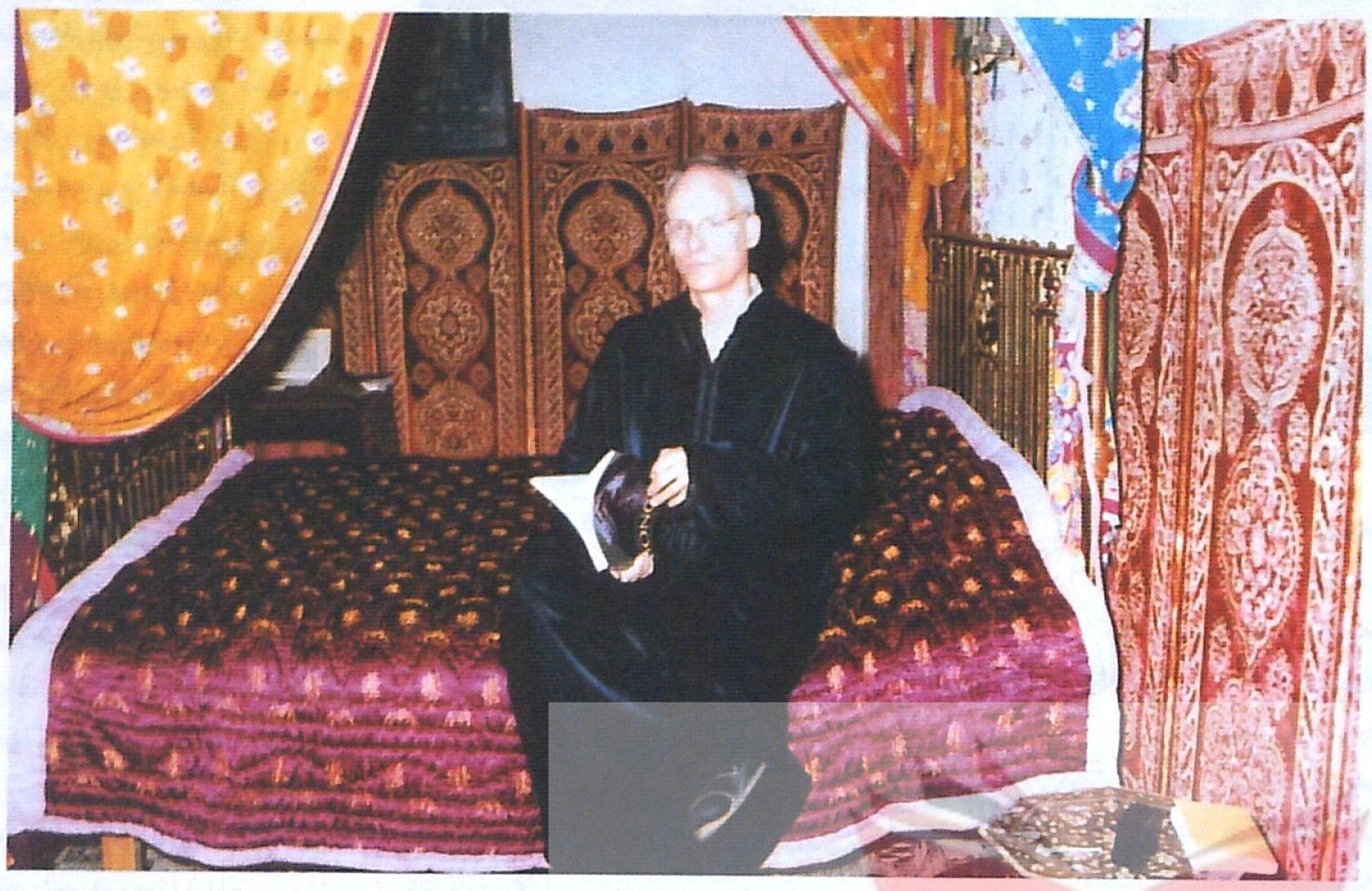
وفي ظل غياب حنان الأبوين وانشغالهما في العمل طوال الوقت هرب الشباب إلى أحضان الهواتف المتنقلة ومواقع الشات عساهم يجدون فيها مبتغاهم هروبا من برودة الجو العاطفي في العائلة، أو بحثا عن جسور لتواصل من خلالها جرأة أكثر على طرح المواضيع العاطفية التي قد يجري التغاضي عنها، أو عدم قبول فتح الحوار بشأنها والتي، بشكل فاضح أصبحت تعرض وتروج من قبل المسلسلات المكسيكية والبرازيلية. فيجد المراهقون والمراهقات أنفسهم أمام مساحة أوسع من حرية تبادل عبارات الإعجاب والافتتان، ومن جهة أخرى أمام بنية لا هي بالتقليدية ولا هي بالمعاصرة. والأخطر من ذلك يحدث عندما يعتقد الأب المسكين أنه يربي ابنه أو ابنته، بينما في حقيقة الأمر، فإن من يربي أطفالنا هو التلفاز بالدرجة الأولى، تليه طبعا نوادي الإنترنت، وقاعات الألعاب الإلكترونية. والعديد من شباب اليوم لم يعد في حاجة إلى بذل الجهد الجسدي لأن الحافز معدوم والصوت مكتوم فلم يعد يؤمن بشيء بعد أن فقد الثقة في كل شيء. فالتسلية باتت وسيلته المثلى في قتل الوقت، وكأنه أنجز كل شيء. والمسؤولية في هذا الباب، ملقاة على الجمعيات الثقافية، الأحزاب، والوزارات المعنية بكيفية تدبير أوقات شبابنا مثل وزارة الشباب والرياضة، وزارة الثقافة والاتصال، ووزارة التربية والتعليم. الأمر بات في نظري يتطلب معالجة شمولية تأخذ في الحسبان مطالب الشباب وفتح قنوات التواصل معهم. وإشراك الإعلام بكل أوجهه في فتح ورشات وخلايا للتفكير في أهم المعضلات التي يفرضها عالم الرقميات والإنترنت. لكن من جهة أخرى، العمل على شرح كيفية الاستفادة من هذه التطورات من دون المساس بمقوماتنا الحضارية وثوابتنا الدينية والأخلاقية من خلال الندوات والمتابعات في المؤسسات التعليمية والنوادي، والقنوات الفضائية وغيرها ◆

قد يستغرب المرء عندما يسمع أن رجلا أجنبيا استطاع أن يؤسس فرقة موسيقية عربية هي فرقة الكندي ويرتقي بها إلى المستوى العالمي، ويقيم أكثر من خمسمائة حفلة موسيقية في معظم العواصم والمدن العربية والغربية خلال سنوات قليلة من عمر الزمن، بل حتى وهو بعيد عن وطنه.

لكن بمجرد الجلوس مع هذا الفنان، سرعان ما يزول هذا الشعور، ويتبدد الاستغراب، فثقافته في الموسيقى العربية وتصرفاته، ولباسه، وتقاليده في الضيافة، وروتين حياته ومحتويات داره، وكل ما حوله وما فيه من صفات، يجعلك لا تشعر مطلقا، بأنه إنسان أجنبي، ولولا لغته العربية المكسرة، و«لكنته» الفرنسية الواضحة فيها، لقلت استنادا لما رأيت، إنه عربي الجنسية فعلا، وشرقي الهوى والفؤاد.

إنه الفنان الفرنسي جوليان فايس أو جوليان جلال الدين فايس بعد اعتناقه الإسلام.

«الفنون» التقته في داره الكائنة في منطقة «باب قنسرين» الأثرية في حلب وكان هذا الحوار.



أحب الشرق فاعتنق الإسلام

جوليان فايس عاشق الموسيقى العربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متى بدأت انطلاقتك مع الموسيقى العربية؟ وعلى يد من تعلمت؟ ولماذا اخترت العزف على آلة «القانون» من دون غيرها؟

في البداية تعلمت وأتقنت أصول العزف على آلة «الجيتار» ولم أكن قد تجاوزت الثانية عشرة من عمري؟ وتابعت دراستي الموسيقية على هذه الآلة لأكثر من عشر سنوات، وفي يوم ما سمعت أسطوانة لعزف منفرد على آلة العود، وكانت للفنان العراقي منير بشير ولشدة ما أعجبتني وتأثرت بها، قررت عندها أن أتعلم العزف على هذه الآلة، فحاولت فترة من الزمن ثم عدلت عن الفكرة، لأنها قريبة من الجيتار، وبدأت أبحث عن آلة موسيقية عربية تكون غريبة على الأوروبيين، واهتديت إلى آلة «القانون» التي سحرتني بصوتها وصدى لحنها، ورحت أجمع المعلومات حولها، وأقرأ العديد من الكتب التي تتحدث عن الموسيقى العربية وأوائل الموسيقيين العرب، وصممت عندئذ أن أتعلم العزف على «القانون» فسافرت عام ١٩٧٧ إلى القاهرة، وهناك تعلمت العزف على يد الأستاذ كمال عبدالله، ثم انتقلت بعدها إلى استانبول وتابعت دراسة الموسيقى التركية ثم سافرت إلى تونس والعراق ولبنان، وفي كل بلد كنت أقرأ كثيرا، وأطور نفسي ودراستي، وأزيد معرفتي وثقافتي في الموسيقى العربية بمعلومات جديدة، خلال فترة وجودي في تلك البلدان، اشتغلت مع عددمن المطربين والموسيقيين المعروفين، وكنت أيضا أراسل الصحف الفرنسية والأوروبية وأنشر فيهم مواضيع شتى، تتعلق بالموسيقى العربية وأوائل الموسيقيين العرب، كالفارابي والكندي وسيف الدين الأورموي وغيرهم.

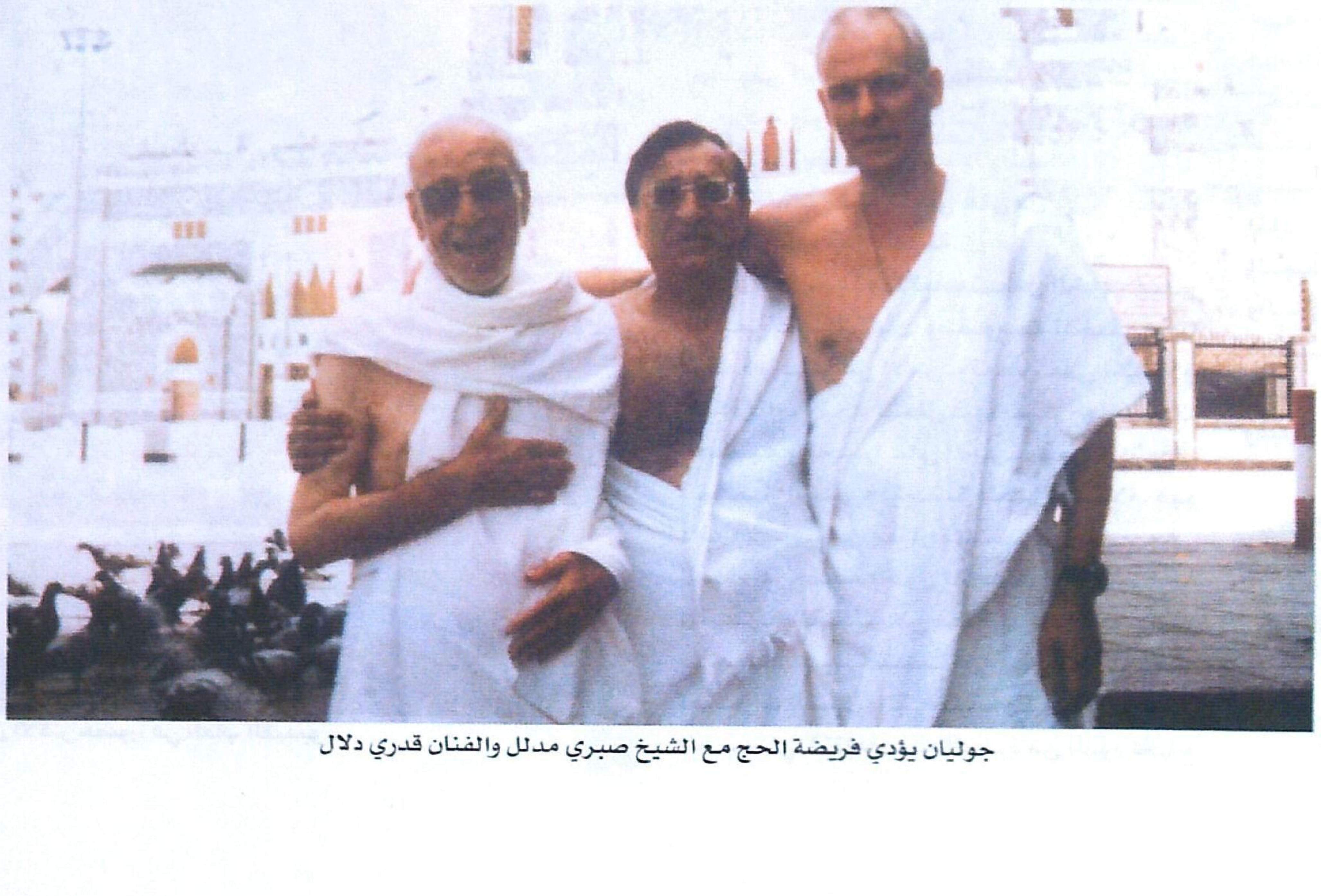
محمد مصطفى مسلماني - سوريا

ولكن متى اخترت مدينة حلب كمقر لإقامتك وانطلاقتك الفنية؟ ولماذا هي بالذات على رغم أنك لم تزرها سابقا؟

في الحقيقة لطالما سمعت عن حلب ومبدعيها من المطربين والفنانين وكثيرا ما تمنيت زيارتها، وعندما سنحت لي الفرصة في بداية الثمانينيات جئت إلى حلب، ولأن لدي تصورا مسبقا، فلم أفاجأ بما رأيت، بل على العكس، لعل كل ما شاهدته وسمعته في حلب زادني رغبة واقتناعا، بأن هذه المدينة هي الأنسب والأفضل لإنطلاقتي الفنية، ولهذا اخترتها من دون غيرها لأنها فعلا مدرسة في الأصالة والفن والطرب.

يوجد فرق في عدد «المفاتيح» بين آلتي «القانون» المصري والسوري، وأنت في بداياتك تعلمت على آلة «القانون» المصري، فكيف وفقت بينهما؟ وهل اعترضتك صعوبة في ذلك؟

الصعوبة اعترضتني في القاهرة حيث البدايات الأولى، وليس في حلب، فالقانون المصري يضم خمسة مفاتيح بينما القانون السوري يضم «أحد عشر» مفتاحا، ولعل هذه النسبة هي التي تميز آلة «القانون» المصري عن السوري، حيث يخرج منه اللحن بشكل أصح وأدق، وأنا كنت أعرف هذه المعلومة قبل مجيئي إلى حلب، ولذلك حاولت أن أتلافى هذه المشكلة خلال وجودي في مصر، وبعدها في بقية البلدان، ولا سيما أن فكرة زيارة سوريا، وبالتحديد حلب، كانت تراودني كثيرا ولهذا أجريت كثيرا من التعديلات والتجارب، على آلة «قانون» مصري، يضم خمسة مفاتيح، كان قد أهداه إليّ أحد أكبر مصنعي آلات «القانون» في مصر، وهو من أصل سوري حلبي مقيم هناك، تضم خمسة عشر مفتاحا،



جوليان يؤدي فريضة الحج مع الشيخ صبري مدلل والفنان قدري دلال

أي أنه أكثر من مفاتيح «القانون السوري» بأربعة أعداد، الأمر الذي لاقى إعجاب كل من رآه، أو سمع به من الموسيقيين السوريين فيما بعد، وحاليا أنا أعزف على هذا «القانون» منذ إحداث فرقة «الكندي» وحتى تاريخه.

كيف خطرت لك فكرة تكوين فرقة الكندي؟ ومتى تأسست؟ ومن أعضاؤها؟

الفكرة راودتني وأنا في القاهرة، وخلال زياراتي المتكررة إلى فرنسا، ناقشت الأمر مع عدد من الموسيقيين العرب الذين كانوا هناك، وأذكر منهم حسين المصري - من مصر - والعربي الوشني - من تونس وغيرهما، وقد رحبوا بالفكرة وأسسنا فرقة «الكندي» عام ١٩٨٢ بعد استقراري في حلب، وأقمنا بعض الحفلات في بعض الدول، ولكني لم استمر معهم، لأني دائما كنت أسمع «نغمة» الموسيقى الغربية تطغى على آلاتهم وموسيقاهم، بحكم الوسط الذي كانوا يعملون فيه في السابق، ولهذا تركت العمل معهم، والتفت للعمل فترة مع الفنان محمد سعادة عام ١٩٨٦ وهو مؤسس فرقة الرشيدية في تونس، ثم تعرفت على عازف الناي السوري عبدالسلام سفر فاشتغلنا معا، وأقمنا معا العديد من الحفلات بشكل ثنائي، وكنت دائما أهتم بإدارة أعمال هذه الحفلات، وفي عام ١٩٩٠ بدأت العمل مع بعض المطربين والفنانين، كان منهم لطفي بوشناق وحسين الأعظمي من تونس، وأديب الدايخ وحمزة شكور من سوريا وغيرهم، ثم اتفقت بعدها مع الأستاذ صبري مدلل على العمل معا، وإعادة لمّ شمل فرقة الكندي بترتيب جديد، وفعلا كان ذلك، ومنذ حوالى عشر سنوات نعمل سويا، وقد ارتأينا أن ندخل الفنان عمر سرميني إلى فرقتنا من أجل التنوع الفني، وحاليا أعضاء الفرقة هم: محمد قدري دلال عازف على العود، وزياد قاضي أمين عازف على الناي، وعادل شمس الدين من مصر عازف على الرق، ومحمد حسين قمر من العراق عازف على «الجوزة».

تعتمد الفرقة على أسلوب التشكيل في عملها، فمغن من هنا، وعازف من هناك، ألا يؤثر هذا في طبيعة العمل؟ وما السبب في ذلك؟

منذ التأسيس كان هدف الفرقة، ولا يزال، هو استقطاب أشهر العازفين والمطربين، ولربما في البدايات حصلت بعض التغيرات، ولهذا الأمر كانت له أسبابه آنذاك، حيث لم تتبلور الأمور كما أردت، أما الآن، فقد استقر الوضع منذ سنوات، وأعضاء الفرقة الحاليون، هم الدائمون، وإن حصلت أو تحصل حاليا بعض التغيرات الطفيفة، فهذا ما يتطلبه العمل الفني

كامل أعضاء فرقة الكندي

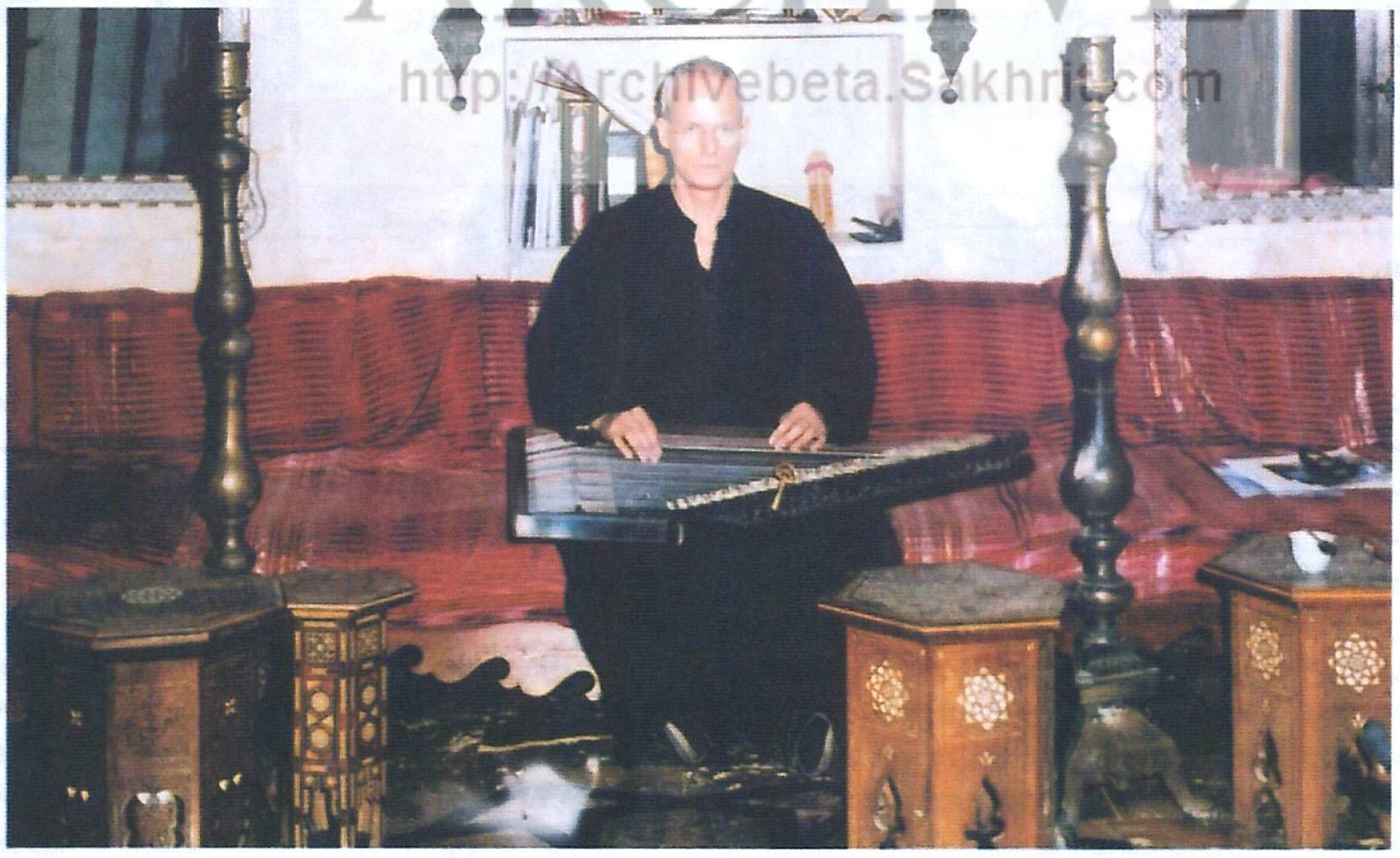
"

- سحرتني آلة القانون بصوتها وصدى لحنها فصممت أن أتعلم العزف عليها

- كل ما شاهدته في حلب أقنعني بأنها المدينة الأفضل لانطلاقتي الفنية

"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



"

- تتبنى فرقة الكندي الأصالة الموسيقية فتقدم القصائد والموشحات والتقاسيم

- أصدرنا ست عشرة أسطوانة ونحيي ما لا يقل عن أربعين حفلة كل عام

"

ونوعية الحفل الذي سيقام.

وهذا البيت الكبير والأثري الذي تسكن فيه، والذي يضم، كما نشاهد، العديد من الشرقيات والتحف العربية حتى ليبدو الأمر كأنه متحف من متاحف الشرق، والسؤال كم تراه يبلغ من العمر؟ ولماذا اخترت هذه المنطقة القديمة من حلب؟ وما تفسير وجود هذه التحف والمحتويات النادرة في المنزل؟ هل لأنك تحب التراث والأصالة والتاريخ العربي أم لأنك تعمل في مجال الموسيقى العربية؟

لكل الأسباب التي ذكرتها أقطن في هذا البيت، فأنا فعلا أحببت الإسلام وعشقت الشرق والأصالة والتراث العربي منذ صغري، ولهذا أيضا عشقت الموسيقى العربية وعشقت كل ما هو قديم، وهذا البيت الواسع الأثري، كان حلما بالنسبة إليّ، والحمد لله قد تحقق منذ سنوات، وقد تستغرب عندما أقول إن كل «دخلي ومواردي» أصرفه على اقتناء الكتب بأنواعها، وشراء التحف العربية والإسلامية، وكل ما هو قديم وأثري، وكلما زرت بلدا عربيا أو إسلاميا حملت معي إلى حلب كل ما يدل على أصالة وتراث وفولكلور هذا البلد، أما بالنسبة إلى منزلي فيقدر عمره بأكثر من أربعمائة عام، وهذه المنطقة هادئة جدا وتمنحني الشعور بالعمل والعطاء الدائم، وتدل على التراث والتاريخ العريق لمدينة حلب، ولذلك اخترتها.

يبلغ عدد الحفلات الموسيقية التي أقامتها الفرقة منذ تأسيسها وحتى الآن أكثر من خمسمائة حفلة، والسؤال ما نوعية وماهية الموسيقى والغناء والقصائد التي تؤديها فرقة «الكندي»؟ وما طموحاتها المستقبلية؟ وهل لها برنامج عمل محدد كل عام؟

الفرقة تقدم كل ما يدل على الأصالة والتراث والتاريخ من قصائد غزل وقصائد صوفية وموشحات وتقاسيم وقدود حلبية، وإلى ما هنالك، وطبعا للفرقة برنامج عمل محدد في كل عام، وبطبيعة الحال لا يقل عدد الحفلات التي تقيمها سنويا عن أربعين حفلة، وللفرقة حتى الآن ست عشرة أسطوانة عمل جماعية والعديد من الأسطوانات للعزف المنفرد، أما بالنسبة إلى طموحاتنا فتتمحور حول البحث الدائم عن شعراء العرب القدامى وتقديم كل ما هو قديم.

مع من تطمح في العمل مستقبلا؟ وما الأسباب والدوافع؟

- أطمح للعمل مع الفنان صباح فخري الذي زارني في منزلي أكثر من مرة وتحدثنا حول العديد من الأمور، ولربما نعمل سويا في يوم ما، أما عن دافعي في ذلك فلا ضرورة لذكره، لأن الفنان صباح فخري غني عن التعريف ◆

المونولوج فن من أروع الفنون المحببة إلى النفس البشرية، ذلك لأنه فن تعبيري يُعيد البسمة إلى الوجوه التي تفتقدها، والمفروض أن لكل مونولوج هدفا مباشرا ومعينا، فهو يؤدي وظيفة نقدية اجتماعية مهمة جدا، مثل النقد الأدبي أو الفني تماما، والمونولوجست يستطيع أن يروي في خمس دقائق فقط، ما يغنيه المطرب في ساعتين أو أكثر، وهدف المونولوج أقوى من هدف الأغاني، خاصة إذا كانت دون المستوى كتلك التي لا تتحدث إلا عن الحب والهجر والخصام. والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو: لماذا بدأ انقرض الفن الذكي والجميل؟

اختفى من الساحة الغنائية

فن المونولوج من إسماعيل ياسين إلى عادل الفار

د. نبيل سليم - مصر

بداية سنحاول في إيجاز أن نستعرض ببيلوجرافيا المونولوج منذ عصره الذهبي حتى الآن. فقد كان المونولوج في بدايات القرن العشرين قد دخل عصره الذهبي الذي بلغ أقصى درجات الانتشار والنجاح عند الجماهير، ولا أحد يستطيع أن يحدد بالضبط متى عرف الوطن العربي وشعبه هذا الفن الذي نقل إلينا، وأن أول من اشتهر بالمونولوجات كان المرحوم الشيخ سلامة حجازي، الذي كان يظهر في بعض روايات الفرقة التي لم يكن له فيها دور كبير، حيث يظهر في الاستراحة بين الفصول ليلقي مونولوجا باللغة العربية الفصحى، مثل «أتيت فألفيتها ساهرة»، هذا هو المونولوج الذي كان يحفظه عن ظهر قلب جميع هواة التمثيل بلا استثناء، وكان هواة التمثيل يحفظون المقطوعات التمثيلية الغنائية التي اشتهر بها سلامة حجازي ويلقونها في الحفلات.

وقد تطور فن المونولوج، وظهر في الحياة الفنية الممثل حسن كامل الذي كان أديبا وزجالا إلى جانب مواهبه التمثيلية، فابتكر طابعا جديدا للمونولوج، مزجه بالكوميديا الساخرة التي كان يسخر فيها من بعض العيوب الاجتماعية، وكان أول مونولوج ألقاه من هذا اللون هو «الصاحي والسكران»، الذي انتقد فيه اندفاع الشباب إلى نقل التقاليد الاجتماعية التي نقلها إلينا جنود الحلفاء في الحرب العالمية الأولى، ونال المونولوج شهرة كبيرة، ثم ظهر بعد ذلك الفنان محمد عبدالقدوس - والد الكاتب الكبير إحسان عبدالقدوس وزوج الممثلة الرائدة فاطمة اليوسف المشهورة باسم روز اليوسف - الذي قدم مونولوج، «كان مرة وأنا ماشي في نواحي الشانزليزيه»، حيث كان ينتقد الشباب المصري الذين يسافرون إلى فرنسا للدراسة فيهملون دراستهم جريا وراء نساء باريس.

إسماعيل ياسين

شعبان عبدالرحيم

بعد ذلك انتقل المونولوج إلى مرحلة جديدة خاصة بنقد العيوب الاجتماعية عن طريق الفكاهة الساخرة، وكانت المسافة على أشدها بين الشباب الهواة، في تأليف مونولوجات تتعرض بالنقد للعيوب الاجتماعية وبأسلوب يجمع بين الفكاهة والنقد، ومن أشهر هؤلاء حسن رحمي، المحامي، وعبدالله شداد، ويوسف وهبي الذي اشتهر بمونولوج «هشكو» وحسن فائق، الذي عرف بمونولوجاته الكثيرة وأشهرها مونولوج «الكوكايين».

حتى ذلك الوقت كان فن المونولوج محصورا في الحفلات العامة إلى أن ظهر حسين المليجي، الذي يعتبر بداية مرحلة مهمة في المونولوج، فقد استطاع أن يتخصص في فن المونولوج وأن يعمل في الملاهي الليلية، واستطاع، انطلاقا من هذا الفن، أن يرسي الدعائم الأولى والقوية في تغيير وتطوير برامج تلك الملاهي، وإليه يرجع الفضل في تشجيع العنصر النسائي على إلقاء المونولوجات، فظهرت عشرات من النساء أجدن هذا الفن ومن أشهرهن «ثينا وماري، وفتحية محمود، وأديل ليفي، وهنريت، وبهية أمير، وفتحية شريف، ونعمات المليجي، وثريا حلمي، ثم ظهر من الرجال سيد سليمان، وإسماعيل ياسين، ومحمد الجندي، ومحمود شكوكو.

وكانت الإذاعة المصرية تهتم بهذا الفن اهتماما كبيرا، ولكن فجأة بدأ نجم هذا الفن ينطفئ، واخذ في الانهيار فترة بعد فترة حتى أصبح شيئا لا يذكر بجوار الفنون الأخرى، رغم وجود مواهب ممتازة من مبدعي هذا الفن ظلوا يكافحون في الحياة لفترات طويلة في محاولة للحفاظ على الفن الراقي الجميل، من أشهرهم تيتا صالح، سعاد أمير، سلوى رشدي، لبلبة، رفيعة هانم، السبع أفندي، عادل نبيل، سيد الملاح، فكري الجيزاوي، أحمد عصام، عصام وحيد، نبيل حنفي، حمادة سلطان، عمر الجيزاوي، وخمسة وخميسة، وصابر وفاضل، وحمص حلاوة، وحمادة، وأبو النواس ... ويعد كل هؤلاء نجوما لهذا الفن، وبعضهم بلغ درجة عالية من الثقافة الخاصة

> "كانت الإذاعة المصرية تهتم بفن المونولوج اهتماما كبيرا، ولكن فجأة بدأ نجم هذا الفن ينطفئ، وأخذ في الانهيار حتى أصبح لا يذكر بجوار الفنون الأخرى"

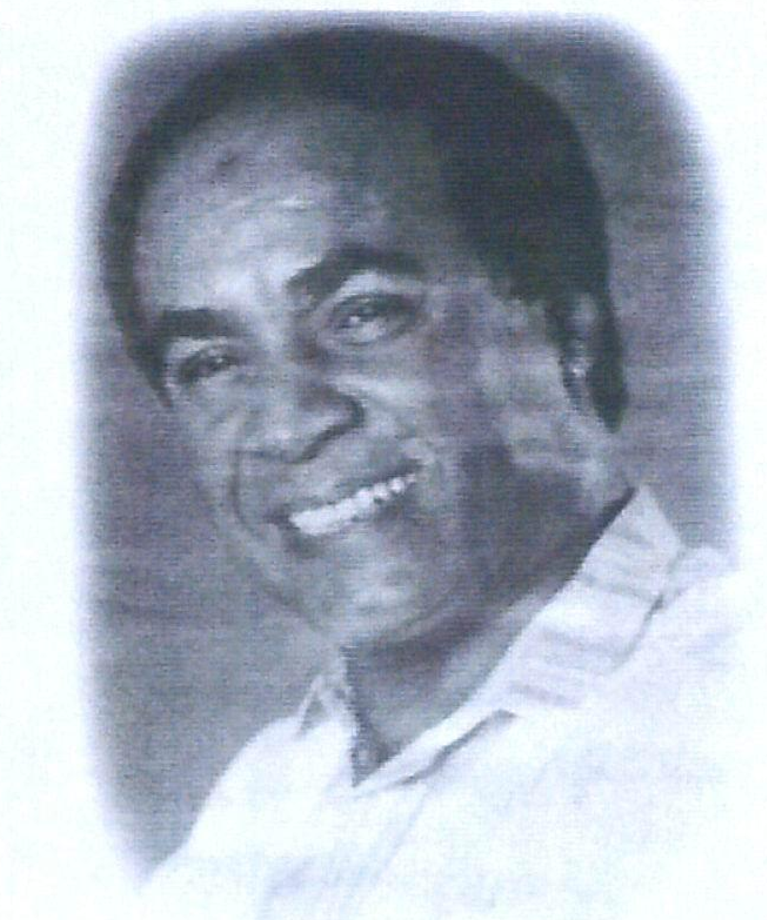
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والفنية، وتربع أعلى المناصب والوظائف الكبيرة في الدولة، وعلى الرغم من ذلك ظل هذا الفن دون المستوى المطلوب، ولم يستطع إعادة عصره الذهبي، بل إن الإذاعة أهملته تماما فألغت الاعتماد الخاص بالميزانية فيما يتعلق بإنتاج المونولوجات.

هذه القضايا لم تكن بعيدة عن المونولوجست الفنان إسماعيل ياسين، رائد هذا الفن، وقد رصد كل المعلومات من الصحافة والدوريات التي اهتمت كثيرا بهذا الفن، وقبل وفاته عرض أسباب اندثار هذا الفن العريق، التي تمثلت في الآتي:

- إهمال المسارح وعدم العناية ببرامجها.
- انسحاب الإذاعة من الميدان من دون ذكر أي أسباب، وكان دورها مقصورا على الإنتاج والإذاعة واختيار النصوص.
- عدم إجراء التلفزيون تسجيلات لرواد فن المونولوج قبل وفاتهم، كنوع من تخليد هذا الفن وفنانيه، كما فعل مع أغاني أم كلثوم ومسرحيات يوسف وهبي مثلا.
- اتجاه المنولوجست الجديد إلى تقليد غيره أو الذين سبقوه، وكل شيء يقوم على التقليد لا يكتب له النجاح.

وبرحيل إسماعيل ياسين انتهى عصر المونولوج والنكتة، وإن كان المونولوجست حمادة سلطان يعود إليه الفضل بأسلوبه المنفرد في إعداد النكتة السريعة وإدخال الموسيقى في النكتة، وقد اعتبرها النقاد في السبعينيات مدرسة جديدة في فن إلقاء النكتة، وحينما جاء شاب أمريكي يبحث في الفولكلور المصري وبالذات في فن النكتة وحرارتها في العالم، أثبت له هذا الباحث أن النكتة - بالدرجة الأولى - تصدر عن الشعب المصري حتى لو وصلت إلى أنحاء العالم وترجمت، وكان هذا دافعا لحمادة سلطان أن يسافر إلى أمريكا وكندا عام ٧٩، ويطبع شريطا عليه نكت باللغة الإنجليزية، ومن المعروف أنه كان مذيعا بالإذاعة قبل أن يحترف غناء فن المونولوج، وكما يقول حمادة سلطان أن النكتة لا تفقد عند ترجمتها من لغة إلى أخرى حرارتها وحلاوتها، فما دام المؤدي كان جيدا والمتلقي يتلقى منه بشكل جيد فلن تفقد النكتة جمالها، ومن المهم عند انتقاء النكتة المترجمة أن تكون ذات طابع عالمي، ولها مزايا ثابتة، فالنكت التي تتحدث عن الأطباء أو المخدرات أو الخمور والبخل والتدخين - وهذه كلها ظواهر عالمية - تجدها تفهم على مستوى العالم، وقد واصل هذا الأسلوب دوره في الترفيه عن الجاليات العربية في أمريكا والغرب، وهو مستمر في أداء دوره الفني، فالفنان استمرار وبقاء في الموقع. كما أنه سافر إلى الكثير من البلاد العربية ومن بينها دولة الكويت، حيث صور أعمالا كثيرة للتلفزيون الكويتي، وهو يعشق الغناء الكويتي الأصيل المتمثل في



حمادة سلطان

حكيم

الفنان الراحل عوض دوخي، ومحمود الكويتي، وشادي الخليج، وعبدالكريم عبدالقادر، وأحمد عبدالكريم ... أما عن الأغنية الحالية فيقول إنها أغان جميلة «ترويحية»، ومعظمها بعيد عن الفن الكويتي، ويعتقد أن شركات الكاسيت لها دور في ذلك، وهو عاتب على الإذاعات العربية المسموعة والمرئية التي تقدم الأغاني الخفيفة وتتجاهل مونولوجات إسماعيل ياسين، وشكوكو، وسيد الملاح، وباقي المونولوجستات.

وفي زمن تسوده العولمة، وغياب المضمون، وإشكاليات ما بعد الحداثة، أعلنت عارضة الأزياء الأمريكية الشهيرة «سيدني كراوفور» عزمها على مغادرة البلاد والرحيل عن الأرض كلها، متجهة إلى حيث تلتمع النجوم الحقيقية، وإلى حيث يسكن القمر، إلى الفضاء الرحب النقي الواسع، في عالم خال من التلوث، والحروب، والكذب والسلوكيات غير الحميدة... عالم خال من الدسم، أو على رأي الفنان فؤاد المهندس «عالم ما فيهوش غش، ولا كذب ولا خداع ... مافيهوش بيبي ... مافيهووش بيبي».

رحلة السيدة «كراوفور» التي ستكون على متن صاروخ يقوده طاقم روسي فائق الخبرة والتميز، لن تتكلف في الغالب أكثر من ٢٠ مليون دولار ... وهو ثمن زهيد من وجهة نظر البعض مقابل مغادرة هذا العالم الأرضي المتفجر بالصراع والحروب والكوارث والمجاعات والأمراض، ومختلف المآسي الإنسانية والعقد النفسية، والممارسات الحيوانية والهمجية، والسياسات الاستعمارية التوسعية المسماة دلعا «استيطانية»، والحملات الدعائية الإعلانية للوجبات السريعة والفراخ نصف المقلية.

سيدني، ليست الأمريكية الوحيدة المقتنعة بالسفر إلى الفضاء، فقد سبقها إلى هناك العام الماضي المليونير الأمريكي «دينيس تيتو» ومعه بعض أصدقائه، وعلى مستوى العالم سجل عدد من رجال الأعمال في جنوب أفريقيا وإسبانيا وشمال أوروبا أسماءهم على قائمة «ركاب الصواريخ» من محبي سياحة الصعود إلى «الأمجاد السماوية» العليا ... رغم أن بعض علماء النفس والاجتماع قد فسروا تلك الظاهرة الجديدة باعتبارها نوعا من الانحراف على الثراء الشديد الذي يتمتع به صاحب هذه الرغبة، وهو ما ينطبق تماما عليه مونولوج الراحل العظيم ورائد فن المونولوج إسماعيل ياسين، الذي يسخر فيه من الرجل الغني الذي يحب المظاهر فيحيط نفسه بشلة يصرف عليها كل يوم حتى نفد ما عنده من مال، يقول المونولوج:

أنا مديونير محترم
أنا بؤس مالي كبير
كان عندي مبلغ يرم
على شلة الدبلير
أنا مديونير محترم
ليلاتي نسهر سوا
في أي ركن بعيد
ونقول نشم الهوا
والفورد لسه جديد
والفسحة عند الهرم
بجملة الشاوير
أنا مديونير محترم
أنا بؤس مالي كبير

ولعل المطرب مدحت صالح قد بذل جهدا كبيرا وجبارا في شحن الرأي العام بحماس شديد تجاه مغادرة الأرض عندما غنى أغنيته الشهيرة:

«رافضك يا زماني ...
يامكاني ...
راح أعيش في كوكب تاني»...

كما سبقته الفنانة الكبيرة «وردة» في بث روح التفاؤل والسعادة حين غنت:

«وأطير وأرفرف في الفضا ...
واهرب من الدنيا الفضا
وكفاية عمري
يخاف م الملامة...»

وحتى على المستوى الشعبي لا نستطيع أن ننكر مطربي أغاني «الميكروباص»، خصوصا من غنوا للتنديد بتلوث الحياة فوق الأرض، مثل من غنى:

«توهان ... توهان ..
عالم مليان دخان ...»

وإذا كنا نتباكى على اختفاء فن المونولوج من حياتنا، فيجب أن ندرك عودة هذا الفن بكل صوره وأشكاله من خلال أغاني الشباب التي نسمعها هذه الأيام، فهي تذكرنا بما كان يقدمه إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو وثريا حلمي وعمر الجيزاوي وغيرهم من الذين تألقوا من خلال هذا الفن. فأغنيات الشباب التي نستمع إليها الآن تحدد معالمها الموسيقى السريعة، والكلمات القصيرة التي يؤديها مطرب هذه الأيام وهو يرقص فوق المسرح، ومعنى ذلك ببساطة أن مطرب هذه الأيام لا يختلف كثيرا عن المونولوجست الذي كان يقدم فنه في الماضي بهذه المواصفات نفسها.

ربما تصور البعض أن كلمات المونولوجات التي كانت تقدم في الماضي تختلف كثيرا عن نوعية الكلمات التي يغنيها مطرب هذه الأيام، وهذا الاعتقاد ربما يكون غير صحيح تماما ... فإذا كانت كلمات المونولوج في الماضي تعرض قضية اجتماعية، ثم تقدم الحل من وجهة نظر مؤلف كلمات المونولوج، فكذلك الحال بالنسبة إلى مؤلف أغاني الشباب، وإن كانت تزيد عليها بعبارات وكلمات ليست مفهومة على الإطلاق، ولم يسبق تداولها في قواميس اللغة العربية الفصحى أو في قواميس اللهجات العامية بكل صورها ومشتقاتها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر أغنية «كمننا» وأغلب مؤلفات الشاعر المشهور في هذا العصر «عنتر هلال» التي تذكرنا كلماته بما كانت تغنيه ثريا حلمي في مونولوجاتها، عندما كانت تقف على المسرح وتغني وهي ترقص «خشبة حبشي»، أو عندما كان إسماعيل ياسين يغني «قولي يا صاحب السعادة» ... إلا أن القدامى كانوا يحترمون الكلمة ويدققون في اختيارها.

هذه الصورة نفسها تتكرر تماما هذه الأيام من خلال أشهر وألمع مطربينا الشباب، ليس المصريين وحدهم وإنما يشاركهم في هذه الظاهرة الأشقاء العرب الذين جاءوا لمشاركتنا في إحياء فن المونولوج سواء من خلال الكلمات الخليجية أو اللبنانية أو حتى العراقية، ولكنهم في النهاية وقفوا لتأدية أعمالهم الغنائية القصيرة جدا على المسرح، وهم يتحركون بالأسلوب نفسه الذي كان يتبعه في الماضي عمر الجيزاوي أو حتى كبير الرحيمية قبلي.

وإذا كان ملحنو فن المونولوج في الماضي كثيرا ما اعتمدوا في ألحانهم على جمل شعبية، فإن الملحنين هذه الأيام اعتمدوا أيضا على مثل

"فقد المونولوج مكانته بعد إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو اللذين كانا يعاملان في الإذاعة كأي مطرب مشهور، أما الآن فقد تجاهلت وسائل الإعلام هذا الفن البديع"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه النوعية من الجمل الموسيقية الشعبية بعد محاولة إخفاء معالمها من خلال ما يقوم به الموزع الموسيقي.

وإذا كانت ظاهرة المغني القادم من المجهول «شعبان عبدالرحيم» قد جعلت العديد من البشر يقفون أمامها مذهولين! فالحقيقة أن شعبان عبدالرحيم لم يأت بجديد على الإطلاق حتى يثير كل هذه الضجة وتلك التساؤلات، فكل ما فعله صاحب هذه الظاهرة عن عمد أو عن غير عمد، أنه قدم المونولوج بتلقائية شديدة مستغلا ما لهذا الفن من شعبية وقبول في وجداننا، فأعجب به الكثير ممن استمعوا إليه ... ولكن إلى متى سيظل شعبان عبدالرحيم يتمتع بهذا القبول وكل من حوله من مطربي ومطربات هذه الأيام يقدمون فن المونولوج بكل صوره وألوانه، وهم يعتقدون أنهم يقدمون شكلا من أشكال الغناء بعد تطويره ولا علاقة له بفن المونولوج؟ فهم في رأيهم أكبر من ذلك بكثير.

والحقيقة أن اعتقادهم هذا خاطئ، فلو تذكروا أن كبار الملحنين والفنانين قد اشتركوا في تقديم هذا الفن الذي آمنوا به وأحبوه إلى حد العشق، لما تنصلوا منه، واعترفوا به وهم يؤدونه بكل ما يمتلكون من حب، وأن في مقدمة الذين أحبوا المونولوج في الماضي وقدم منه العديد من الأعمال الموسيقية الفنان الكبير محمد عبدالوهاب ... ويكفي أنه قدم أحد هذه الأعمال التي اشترك في أدائها إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو، وعباس مؤدب وعزيز عثمان، إضافة إلى المطربة الكبيرة ليلى مراد ... فلماذا لا نسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية ويعرف ويعترف أصحاب الأغنية الشبابية من المصريين وغير المصريين بأنهم يقدمون من خلال أعمالهم فنا مطلوبا رائعا ورائدا اسمه «المونولوج»؟

وعلى رغم أنه لا يوجد أحد الآن متخصص في كتابة المونولوج، ولا يوجد تقريبا أي مؤلف اغان يستطيع أن يكتب مونولوجات مثلما كان يحدث «أيام زمان» أو في الماضي، حيث كان هناك كتاب متخصصون لهذا الفن الجميل مثل أبو بثينة، وكان يوجد مجموعة كبيرة من الفنانين الذين يلقون المونولوج مثل: حسين إبراهيم، وعزت المليجي، وثريا حلمي، ومحمود شكوكو، وسيد سليمان، وأحمد غانم، وسيد الملاح وغيرهم ... كل هؤلاء ذهبوا ولم يعد الآن من يقول المونولوج سوى المونولوجست حمادة سلطان، وبعض المونولوجستات الجدد أمثال عادل الفار وحلمي المليجي ومحمود عزب وهذه مأساة خطيرة جدا، والغريب والمؤلم أن كل فنان من هؤلاء لم يحس به أحد حتى لو حدثت له كارثة في الحياة، في الوقت الذي يعتبر فيه ثروة فنية مهمة جدا، مثلما حدث مع سيد سليمان الذي مات ولم يحس به أحد،

محمود شكوكو

وهو الذي مثل أعظم الأدوار مع الريحاني في «٣٠ يوم في السجن»، تصوروا أن هذا الرجل يموت وهو لا يملك أي مال أو ميراث، وهو الذي كان أكبر مونولوجست، ولم تسجل له صورة واحدة ولو صوتية سواء في الإذاعة أو التلفزيون، فلا بد، كي لا يندثر هذا الفن، من تشجيع فنانيه كما يجب تشجيع كتّاب المونولوج أيضا.

عندما سئل الفنان إسماعيل ياسين عن رأيه في فناني المونولوج الذين ظهروا حديثا في الستينيات قال: الذي يفعلونه الآن، كنا نقدمه على مسرح «بديعة مصابني» منذ أكثر من ثلاثين عاما. هم يستطيعون أن يؤدوا المونولوج ولكن دمهم مش خفيف .... خفة الدم إذن هي أمر مهم في نجاح المنولوجست .... فهل مطربو هذا الفن في أيامنا تلك يمتلكون «خفة الدم»؟ انظروا إلى إسماعيل ياسين واسمعوا وعوا ما يقوله في مونولوج «حفلة الترقية» في فيلم «إسماعيل ياسين في الجيش» الذي جاء فيه:

لو اغمض عين وافتح عين
ألاقيني بقيت على كتفي سيفين
وأصبح لواء
وعطية وزين والأسطى حسين
ياخدو لي قوام تعظيم واقفين
ويختم بعبارة:
الجيش ربنا راضي عليه
مش عايزه أبدا ينضار
الله يحميه ويبارك فيه
ويعيش مرفوع الأعلام
واسمعوا مونولوج «جئت لا أعلم»:
جئت لا أعلم من أين
ولكني أتيت
ولقد أبصرت أمامي طريقا فمشيت

وأيضا مونولوج «عايز انتحر» ويقول في مطلعه:

أحمد عدوية

أنا حانتحر واخلص بقى
من اللي شفته في دنيتي
يامين يجيب لي المشنقة
يكسب ثواب في حضرتي

لقد كان يكتب له معظم مونولوجاته شعراء كبار أمثال: فتحي قوره، وأبو السعود الإبياري، وجليل البنداري ... كما لحن له كبار أساطين التلحين وكان أكثرهم تلحينا له الموسيقار عزت الجاهلي، والمفاجأة أن كبار الموسيقيين ومنهم فريد الأطرش ومنير مراد ومحمود شريف، لحنوا له، ولنختر منولوج «بُقي».. من تلحين فريد الأطرش، وجاء فيه:

ليه بتعايب الناس على بُقي
ويقولوا أما عليه حتة بُق
أما جمال البق لسانه
ولو يبلع ميت حق
بقى كبير أنا عارف كبير
لكن قوللي زعلان ليه
بقي كبير ولساني أمير
بس قوللي زعلان ليه

وكذلك مونولوج «ماهو بدري» من تلحين محمود الشريف:

ما هو بدري يا سيد المآذين
ياللي كتبت كتاب الملايين
مستعجل ليه يعني وراك إيه
إن الله مع الصابرين

أما عزت الجاهلي، فقد لحن له «نبوية» ويقول في طلعته:

الناس كلها بتتجوز
وأنا وأنتي حنفضل عزاب
نبوية آه يا ننو يا تنوام
أنا قلبي من حبك داب

لقد نجح إسماعيل ياسين في تطوير فن المونولوج، لكن بكل الأسف فقد المونولوج مكانته بعد إسماعيل ياسين ومحود شكوكو، وقد كان إسماعيل ياسين يعامل في الإذاعة كأي مطرب مشهور مثل عبدالحليم حافظ أو فريد الأطرش أو محمد عبدالوهاب أو غيرهم ... وكان فن المونولوج مسموعا، أما في جيلنا فقد تجاهلت وسائل الإعلام المسموعة والمرئية هذا الفن البديع، وأصبحت الأغاني هي المطلوبة والمذاعة، خصوصا بعد انتشار ما يسمى بالأغاني الخفيفة التي تعد فرعا من فن المونولوج، لأن المونولوج، كبداية، كان أغنية تغنى على أنغام «الباند» في فرق «الميوزيك هول»، فحلت الأغاني الجديدة مكان المونولوج وأطلقوا على من يغنيها لقب مطرب، ومن الخطأ أن تلقب الأغنية الخفيفة باسم «الأغنية الشبابية» لأن الفن ليس فيه شباب وكهول.

وإذا كانت الأغنية بشكل عام قد انحدر مستوى كلماتها، فقد انطبق هذا أيضا على فن المونولوج، فبعض من الجيل الجديد يلجأ إلى كلام ضعيف هابط بهدف إضحاك الناس بأي أسلوب، وهذا لا علاقة له بفن المونولوج ... ولكن الذين يحرصون على قيمة ورقي هذا الفن هم قلة، وعلى رغم هذا لا تتاح لهم فرصة العمل كغيرهم، الأمر الذي جعل كتاب المونولوج ينحسرون، وذلك في الوقت الذي نرى فيه، لأول مرة في تاريخ الغناء، قيام مؤلفة أغان بتصميم موقع على الإنترنت يضم أسماء وأعمالا لألمع كتاب الأغاني في أوروبا وأمريكا وكيفية الاتصال بهم ... فقد صممت مؤلفة الأغاني البريطانية شيريل باركر - ٣٠ سنة - هذا الموقع، وتقول إنه في استطاعة أي مؤلف أغان الاشتراك في الموقع بإرسال صورة شخصية، وتسجيل لإحدى الأغاني التي ألفها، ومبلغ ١٥٠ جنيها إسترلينيا، للاشتراك في الموقع، وأن هناك شرطا يجب الالتزام به وهو أن يكون المؤلف معترفا به من إحدى شركات تسجيل الأسطوانات، وكشفت عن أن مؤلف الأغاني يقضي عشرة في المائة من وقته في كتابة الكلمات وبقية المجهود يهدر على الدعاية والجولات الفنية والبحث عن عميل جديد يتغنى بكلماته، وأنها توجهت بشكوى إلى صديقة طفولتها بريجيت آدمز توصلا إلى فكرة عمل موقع على الشبكة العنكبوتية للمعلومات والاتصالات «إنترنت» يخفف من معاناة مؤلفي الأغاني بل يساعد على رواج أعمالهم.

فأين مؤلفونا ومطربونا من هذا التطور المذهل والتضامن الفاعل من أجل خدمة الفنون الغنائية والكلمة الهادفة؟ وهل سنترك فن المونولوج الراقي المتميز بالأداء النظيف وخفة الظل والحضور، يندثر أمام تيار السفه والسوقية الغالب الآن؟ لماذا لا نفكر في أسلوب علمي وننظر إلى «المونولوج والضحك» على أنه فن راق وليس مجرد تهريج أو إسفاف؟ ◆

”بعض من الجيل الجديد يلجأ إلى كلام ضعيف هابط بهدف إضحاك الناس بأي أسلوب، وهذا لا علاقة له بفن المونولوج الأصلي“

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمتاحف رسالتها في الارتقاء بالوجدان الإنساني، كما أنها تمثل الذاكرة الفنية والتاريخية للمجتمع.

ومتحف «الفن المصري الحديث» هو أحد أهم الصروح التي شيدت على ضفاف نهر الفن، بما يقدمه من عرض شامل للإبداع التشكيلي المصري، وأبرز الاتجاهات والأساليب المتميزة التي قدمتها أجيال متعاقبة من رواد الفن الحديث.

راغب عياد.. سوق القرية

متحف الفن المصري الحديث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرفة عبده علي - مصر

افتتح المقر الحالي للمتحف في ٢٨ أكتوبر عام ١٩٩١ بساحة دار الأوبرا الجديدة.

وقد أسس هذا المتحف عام ١٩٣٨، وكان أول مقر له بقصر «هدى هانم شعراوي» على رأس شارع قصر النيل في وسط القاهرة، هذا القصر الذي شيد على الطراز العربي، كان يمثل مجمعا ثقافيا رفيعا، حيث ضم أيضا متحفا صغيرا لروائع الفنان محمود مختار قبل انتقالها إلى متحفه الحالي، وقاعة لعرض إبداعات الفنانين المعاصرين، ومكتبة موسيقية، وأخرى فنية وقاعة للندوات ... وكان أول مدير للمتحف القديم الفنان الرائد محمد ناجي... ثم الفنان راغب عياد... ثم الفنان صلاح طاهر... وهدم هذا القصر الجميل في بداية العقد السابع من القرن الماضي! ... وأصبح موقعه ساحة لانتظار السيارات!!

ونقلت مقتنيات متحف الفن الحديث إلى فيلا بميدان «فني» بالدقي، وفي عام ١٩٨٦، بدأ الإعداد لإقامة المتحف في مقره الحالي، الذي بلغت تكلفته ٧ ملايين جنيه.

ويضم متحف الفن الحديث ٦٥١٢ عملا من إبداعات الفنانين المصريين منذ بداية القرن العشرين - عصر الرواد - حتى إبداعات الفنانين المعاصرين من الشباب، وتتوزع بعض هذه المقتنيات على عشرين قاعة، والباقي محتفظ به في خمسة مخازن كبيرة، حيث تعتمد سياسة المتحف على التغيير الجزئي في المعروضات كل فترة زمنية، كما يضم المتحف قاعة للندوات وعروض السينما، ومكتبة للفنون المصرية والعالمية.

تتوسط القاعة الرئيسية بصحن المتحف، دوائر من الممرات في منسوب منخفض يتيح رؤية الأعمال من زوايا متعددة، وتزدان بمجموعة من مقتنيات الفنان محمود مختار منها: «عروس النيل»، «زوجة شيخ البلد»، «عند لقاء الرجل»، رأس العالم «د. علي إبراهيم»، «الحزن»، «ابن البلد»، «حارس الحقول»، شيخ البلد، «الفقراء

الثلاثة، «بلقيس ملكة سبأ»، «شيخ البشارية»، «تمثال (سعد زغلول باشا)، رأس (عدلي باشا يكن)»، «لقية في وادي الملوك»، «نحو الحبيب»، الفلاحة، زيارة ملكة سبأ»، «القيلولة»، «بنت الشلال»، «رأس زنجية»، و«مناجاة».

وأول ما يطالعنا على جدران يمين القاعة الرئيسية: لوحة «فلاحة» ١٠٠×١٢٠سم زيت على أبلكاش للفنان فوزي غانم... ثم تتوالى إبداعات جيل الرواد «عازف العود» للفنان أحمد صبري (١٩٤٤) ... «جيل ماريو» ٤٦×٦١سم زيت على توال للفنان محمد حسن، «بجوار كوبري الجلاء» ٧٦،٥×١٠٠ سم زيت على توال للفنان محمد ناجي ... ثم للفنان راغب عياد «سوق بقرب العاصمة» ٨٢×١٣٨سم زيت على أبلكاش، «أمومة» ٦٩×٩٩سم زيت على توال للفنان يوسف كامل، «بعد المطالعة» للفنان أحمد صبري (١٩٢٦) و«السيدة ذات المروحة» ٨٨×١٧٧سم زيت على توال، ولمرجريت نخلة «البورصة في باريس» ٩٩×٨٠ سم زيت على توال، وللفنان جمال السجيني «النيل» حفر بارز ٣٤×٨٣ سم، ثم «همسات» للفنان يوسف كامل، وللفنان سيف وانلي «وصول مراكب السردين» ٤٨×٦٠سم زيت على كرتون.

وتتصدر القاعة، بعض من أشهر إبداعات الفنان الرائد محمود سعيد... على رأسها لوحته الأشهر «المدينة» ٤٠٠×٢٢٠سم زيت على توال، و «فتاة على رأسها منديل» ٥٤،٥×٦٥سم زيت على أبلكاش، و «الخريف» زيت على سيلوكتس، ولوحة «الصلاة» ٧٧×٦،٥سم زيت على خشب، و«المقابر» ١١٣×٨٥ سم زيت على توال.

وعلى جدران الجانب الأيسر... لوحة «باب زويلة» ٤٥×٥٩ سم باستيل على ورق للفنان محمد صبري، وللفنانة أنجي أفلاطون لوحة «البناءون» ١٠٠×٥٥ سم زيت على توال، وللفنانة تحية حليم لوحة «الأستاذ لويس عوض» ٩١×١٤٤سم على زيت توال ... وللفنان عبدالهادي الجزار لوحتا «الميثاق» ١٢٥×١٧٥ سم زيت على سيلوتكس و «السلام» ١٦٠×٨٠ سم زيت على توال ... ثم «خروج العمال» ٩٨×٧٩سم زيت على توال للفنان حامد عويس، وللفنانة جاذبية سري «الإنسان العربي الجديد» ١٥٠×١٠٠سم زيت على توال، ثم للفنان عز الدين حمودة «منازل خشبية» ٩٠×٧٠سم زيت على توال.

ثم نصعد إلى الطابق الأول، حيث القاعة الأولى التي يغلب على مقتنياتها أعمال الفنان الرائد أحمد صبري (١٨٨٩ - ١٩٥٥) ومنها: «ذات الرداء الأصفر»، «حرم الفنان»، «ذات العقد الأحمر»، «بيكار يعزف على العود»، بالإضافة إلى مجموعة من البورتريهات تجسد شهرته في هذا الفن ... وللفنان جورج صباغ لوحة «موجة» ٢٦×٧٢ سم زيت على توال، ولوحة «قرية على شاطئ النيل» ٤٤×٥٤ سم زيت على قماش، وللفنان محمد كمال النحاس منظر طبيعي ٦٢×٤٨سم زيت على توال، ثم للفنان أحمد شفيق زاهر «منظر بحدائق القبة» ٦٤×٤٧ سم مائية على ورق.

وفي مدخل القاعة الثانية، بورتريه «هدى هانم شعراوي» ٤٣×٥٤ سم زيت على كرتون، في إطار جميل من الأرابيسك، للفنان عز الدين حمودة ... ويغلب على مقتنيات هذه القاعة، أعمال الفنانة الرائدة مرجريت نخلة ١٩٠٨ - ١٩٩٧ منها: لوحة «القدس»، و «قرية نوبية» ٩٨×٨٠ سم زيت على توال، «الشوط الأخير» ١٠٠×٨٠ سم زيت على خشب، «الميلاد» ٤٠×٣٣ سم زيت على ورق، «إكليل قبطي» ٦٣×٧٩ سم على توال و«حمام شعبي» ٩٨×٨١ سم زيت على توال.

وخصصت القاعة الثالثة لأعمال الفنان الرائد راغب عياد (١٨٩٢- ١٩٨٢) ومنها «رقص سوداني» ٦٨×٦٢ سم زيت على توال، «العمل والمرح» ١٠٠×٥٥ سم زيت على سيلوتكس، «الغروب» ٥٠×٩٩ سم زيت على سيلوتكس، «المولد» ١٩٢٥، «الحقل» ٦٩×٤٨ سم باستيل على ورق، «رقص شعبي» ٥٠×٧٠ سم على ورق، «مقهى بأسوان» ٦٠×٦٩ سم زيت على توال، «رقص الخيل» ٣٥×٤٩ سم مائية على ورق، «مدخل دير السريان» ٦٨×٥١،٥ سم زيت على سيلوتكس، «القروية» ٩٩×٤٩سم زيت على سيلوتكس، ثم «النائحات بالسوق» ٣٠×٤٨ سم باستيل على كرتون.

ويتصدر القاعة الرابعة، بورتريه الشاعر «أحمد رامي» في إطار كلاسيكي مذهب، للفنان جمال كامل، وللفنان حسين بيكار، «فتى مغربي» ٣٥×٤٧ سم زيت على توال، وللفنان صبري راغب «زهور وتفاح» و «الورقة الخضراء» ٤٨×٥٨ سم زيت على توال، ثم «منظر ريفي - ساقية أبو حنفي» ٣٨×٢٨سم. باستيل على ورق للفنان محمد صبري، وللفنان حبيب جورجي «دير البراموس» ٤٩×٦٨ سم مائية على ورق ... ثم «النيل» للفنان صلاح طاهر ٤٩×٥٥ سم زيت على كرتون.

ويغلب على مقتنيات القاعة الخامسة، أعمال الفنان الرائد سيف وانلي (١٩٠٨ - ١٩٧٩) ومنها: «سيدي عبدالرحمن»، «مولد أبو العباس» ٥٩×٣٠ سم زيت على سيلوتكس، «التحية الأخيرة في السيرك» زيت على سيلوتكس، «دانزج» ٦٦×٥٧ سم زيت على أبلكاش، ولشقيقه الفنان أدهم وانلي «المحكمة الشرعية» ٣٦×٥٤ سم زيت على أبلكاش، ولشقيقه الفنان أدهم وانلي، المحكمة الشرعية» ٣٦×٥٤ سم زيت على أبلكاش ... كما تضم القاعة أيضا لوحة «البلياتشو» للفنان عبدالعزيز درويش و«مركب» ٣٠×٣٣٥ سم زيت على خشب، وللفنان كامل مصطفى. ثم ثلاث لوحات للفنان أحمد عثمان، الأولى ٣٣×٢٦ سم رسم على ورق، والثانية ٤٧×٣٠ سم رسم على ورق، والثالثة ٣٣×٥١ سم رسم بالفحم، و«دلوكة» للفنان حامد عبدالله!.

وخصصت القاعة السادسة لأعمال الفنان عبدالهادي الجزار منها: «عالم الأرواح» ٤٠×٥٠ سم رسم على ورق، «في القوقعة» ٨٠×٦٠ سم حبر ورصاص على ورق، «الإنسان والقواقع» ٨٠×٥٩ سم حبر على ورق، «القاع» ٨٠×٨٠ سم حبر على ورق، الكورس الشعبي «٤٧×٦٧ سم زيت على أبلكاش، «كائنات هابطة» ١٠٢×١٢٥سم زيت على أبلكاش، «من عالم الفضاء» ٨٥×١٢٢ سم زيت على أبلكاش، «كائنات غريبة» ١٠٠×١٢٢سم زيت على أبلكاش، «مولد كوكب» ٣٨×٥٥ سم ألوان اكريليك، «صيادي الأعشاش» ٣٨×٥٥ سم ألوان اكريليك ثم «بورتريه» ٢٦×٣٦ سم زيت على توال.

القاعات ٧، ٨، ٩ تضم أعمالا للفنانين المعاصرين، بعضها من دون بيانات! مثل أعمال الفنان حامد ندا... وتحت عنوان «تكوين» تعرض مجموعة من اللوحات للفنانين: علي بكير، صلاح المليجي، فاروق شحاتة، أحمد عبدالله، محمود بقشيش، مصطفى حسين كامل، مدحت نصر، حسين الحبالي، سعيد هداية، عطية حسين، فاوق وهبة، عوض الله الشيمي، سرية صدقي، جميل شفيق، محمد الحنفي... وللفنان صلاح عناني لوحة «الحرب» ٤٧،٥×٦٨ سم باستيل وللفنان علي عاشور «صباريات» ٤٩×٤٩ سم حبر على ورق، «وبعض أعمال الفنان رضا عبدالسلام، وللفنان إدريس فرج «موقف الحمير» ٧٧×٥٦ سم سلك سكرين، وللفنان سيد سعد الدين «لا للحرب» ٧٨×٩٩ سم حبر شيني، وللفنان حامد سعيد «جذع شجرة» ٦٨×٦٨ سم رسم بالرصاص.

توفيق الحكيم للفنان أحمد صبري

وفي الممرات التي تصل بين القاعات، عرضت مجموعة من التماثيل لعدد من الفنانين النحاتين، فللفنان أنور عبدالمولى تمثال «سيدة وطفل» حجر، وتمثال «عائد من السوق» حجر، وتمثال «فتاة جالسة» حجر، تبدو فيها تأثيرات الفنان العظيم محمود مختار وللفنان مصطفى نجيب تمثال من برونز، وللفنان محمود موسى تمثال «العنزة وأولادها» حجر، و«سمكة» حجر، وبورتريه، «رأس طفل» حجر و«امرأة جالسة» رخام، وللفنان عبدالهادي الوشاحي تمثال «الثورة» جبس، وللفنان محمد حسن «الفرسان الثلاثة» برونز وللفنان صلاح عبدالكريم «البومة» حديد.

ويزدان الممر المؤدي إلى القاعة العاشرة ببعض إبداعات الفنانين الرواد: «الهجرة» ٦٩×٥٠سم زيت على أبلكاش للفنان محمود سعيد، و «عيد الأضحى» ٩٩×٧٨سم زيت على توال للفنانة مرجريت نخلة، وللفنان «راغب عياد» لوحتان: «مشهد من القرية» ٦٠×١٥٨ سم زيت على سليوتكس، و«القرية» ٧٧×٧١ سم زيت على أبلكاش، وللفنان محمد ناجي لوحة «عيد أحد السعف بالحبشة» ١١٥×٧٩ سم زيت على توال.

وتضم القاعة العاشرة، مقتنيات من أعمال الفنان الحسين فوزي منها: «أرضعك حليب النار» ٥٨×٨٩ سم حفر، و «برتقال أحمر وجديد» ٣٩×٥٥ سم باستيل، ولوحتين عن الطبيعة الجبلية الرائعة للبنان، للفنان فتحي أحمد تحت عنوان «لبنان» ٨٠×٨٠ سم حفر، وأعمال أخرى - من دون بيانات! - ولوحة للفنان إبراهيم عبدالسلام تحت عنوان «البحث عن الزمن المفقود»!!

وبالطابق الثاني، القاعات من ١١ إلى ٢٠، التي تضم أعمال الفنانين الشباب.

لمحات من حياة وإبداعات الفنانين الرواد:

محمد ناجي

على صفحات ألوانه يتماوج الماء بحنو، ويتوالى بالود، فتصل كل موجة إلى أخرى عبر وريقات صدقه، فتنبت في مائياته أغصان بيضاء تحمل ملامح الأشرعة، تتحرك وكأنها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مناديل تلوح وداعا طيبا أو تهفهف للقاء!

هو رائد فن التصوير في مصر قبل إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٠٨، بما أنجزه من لوحات زيتية مبتكرة ذات رؤية فنية متميزة، يعود تاريخ بعضها إلى عام ١٩٠٧ مثل «حلم يعقوب» و«غار حراء»، وهما الآن في متحفه بمنطقة أهرام الجيزة.

ولد محمد ناجي بحي محرم بك بالإسكندرية في ١٧ يناير ١٨٨٨ في أسرة ثرية، وبعد أن أتم دراسته الثانوية ١٩٠٦ أرسلته إلى فرنسا لدراسة القانون في جامعة ليون، حيث حصل على الليسانس عام ١٩١٠، لكن عشقه للفن دفعه إلى الالتحاق عام ١٩١١ بأكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا وقد تخرج عام ١٩١٤، وخلال سنوات دراسته لم ينقطع عن زياراته للريف المصري ولمدينة الأقصر، حيث كان مشدودا بانتماء لا ينفصم إلى الروح المصرية الأصيلة بتراثها العريق، مما شكل أهم خصائصه الفنية وتكوينه الثقافي والوجداني طوال حياته.

وبقدر عشقه لتلك الروح فقد كان شديد الحرص على معايشة القيم الراسخة في الثقافة والفن في أوروبا والتعلم منها، ومن ثم عاش في فرنسا سنوات الحرب العالمية الأولى باحثا ومتأملا بين المتاحف الكبرى ومراسم مشاهير الفنانين، خصوصا كلود مونيه رائد المدرسة الانطباعية الذي عاش بالقرب منه في قرية جيفرني الفرنسية عام ١٩١٨. إلا أنه ما إن قامت ثورة ١٩١٩ الوطنية في مصر حتى عاد إليها وأسس مرسما في درب اللبانة بميدان القلعة، حيث رسم به لوحته الشهيرة «النهضة المصرية» التي تعرض منذ ذلك الحين في قاعة مجلس الشورى، معبرة عن استمرار مسيرة الحضارة المصرية منذ فجر التاريخ.

وفي ١٩٢٤ عين ملحقا ثقافيا لمصر في البرازيل، ثم في باريس ١٩٢٦، وفي عام ١٩٢٧ حصل على قلادة الشرف الفرنسية لاشتراكه في صالون باريس وسط مشاهير فناني فرنسا.

وفي أواخر العشرينيات قدم استقالته من منصبه الديبلوماسي وقرر التفرغ للفن، حيث سافر إلى الحبشة في أوائل الثلاثينيات وعاش بها عاما في ضيافة الإمبراطور هيلاسلاسي، وأنجز خلال تلك الفترة أروع أعماله عن الحياة في تلك الأرض العذراء، وبأسلوبه المميز الذي يجمع بين «الانطباعية» و«ما بعد الانطباعية» متملكا أقصى قدر من صراحة الألوان وقوة التعبيرية وصلابة البناء وبساطة الخطوط وتوازي المساحات، وتوجد الآن إحدى لوحات الحبشة ضمن مقتنيات متحف «تيت جاليري» بلندن.

وقد شغل ناجي عدة مناصب فنية مهمة، فكان أول مدير لمتحف الفن الحديث بالقاهرة ١٩٣٧ وأول مدير مصري لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٣٨ وأول مدير للأكاديمية المصرية للفنون بروما ١٩٤٧، كما أسس أتيليه الإسكندرية للفنانين والكتاب ١٩٣٥ وأتيليه القاهرة ١٩٥٣ وكان رئيسا لكليهما.

واجهة متحف الفن المصري الحديث

وتعد أعماله الفنية مدرسة مهمة للفن القومي، ارتبط خلالها الحاضر بالتاريخ العريق، والواقع بالحس الروماني، وبقدر ما تغنى بالطبيعة فإن أبطاله الحقيقيين كانوا من البسطاء والكادحين، يصنعون ملحمة الحياة المصرية بكل تجلياتها.

وكان طوال حياته يحلم بأن تأخذ أعماله الفنية مكانها في المنشآت الجماهيرية والساحات العامة والجامعة والبرلمان، حيث يصبح الفن هو المدرسة التربوية للشعب، وخطا بالفعل خطوات لتحقيق طموحه، حيث أنجز لوحته الجدارية الضخمة «مدرسة الإسكندرية» بمبنى محافظة الإسكندرية، ومجموعة لوحات ضخمة بمستشفى المواساة وجداريته الشهيرة «مبايعة محمد علي» التي نقلت إلى متحفه.

وتوفي يوم ٥ أبريل في مرسمه بحدائق الأهرام، الذي قدمته أسرته إلى وزارة الثقافة، حيث تحول إلى متحف يجمع تراثه الخصب.

الفنان أحمد صبري

الفنان أحمد صبري هو أحد رواد النهضة الفنية المصرية الحديثة... كما أنه مثال نادر للكفاح والصبر والإصرار على النجاح.

وقصة حياة الفنان أحمد صبري هي سجل حافل كتبت سطوره من عرق الجهاد في سبيل الفن وحده، ولم يكن تخلفه عن الاستمرار في التعليم الابتدائي إلا بشيرا بموهبته الفنية الكامنة في أعماق تلك الموهبة التي رفضت أن تستجيب لنداء غير نداء الفن، أو تتفتح لشيء غير الجمال!.

ولد أحمد صبري في ١٩ أبريل سنة ١٨٨٩ بحي الدرب الأحمر، وكان وحيد أبويه، وافتقد عطف أمه بعد أن توفيت وهو في الثانية من عمره، ولم يكد يبلغ الثامنة حتى فقد أباه، فاحتضنه جده لأبيه وعاش معه في حي السيدة زينب، ثم انتقل إلى منزل خاله بشارع «السبع والضبع» بحي الظاهر.

وكان في صباه وصدر شبابه يهيم على وجهه في الطرقات لا يلوي على شيء، ولا يعرف أين يؤول مصيره، إلى أن استطاع أن يشق طريقه في الحياة مضحيا بكل شيء من أجل الفن الذي تكشفت عنه مواهبه - بعد أن تخرج في مدرسة الفنون الجميلة المصرية في ١٣ يونيو سنة ١٩١٦ - فعاش له طوال حياته.

ولم يدخر صبري وسعا، ولم يأل جهدا في سبيل تحقيق أمنيته بالسفر إلى باريس، وسعى إليها بكل ما في قدرته من قوة وعزم، وقلبه يخفق بالأمل والاستبشار، مترقبا اليوم الذي يضع فيه قدميه على أرض أحلامه.

وكان عشقه للألوان لا يقل عن عشقه للغناء الذي كان يطرب له ويترنم به بصوت رخيم على أنغام عازف الكمان حسن توفيق، أو غيره من هواة العزف في مجالات الموسيقى التي كان يتردد عليها كسميع أو سنيد لمطرب، وكان لهذه المجالات أثر كبير في نفسه، مما جعله يشعر بأنه أعرف بأسرار الفنون من زملائه ومن هم في مثل سنه.

واستأجر له صديقه محمد مندور بك مرسما بشارع رمسيس، وتكفل بنفقاته شريطة أن يقاسمه أرباحه، وكانت فترة رخاء استطاع فيها الفنان أن يجمع من نصيبه ما أعاد إلى نفسه الطمأنينة والأمل في السفر إلى باريس... تلك الأمنية التي كان يحلم بها ويترقبها منذ كان طالبا في مدرسة الفنون الجميلة.

في مدينة الفن والنور!

أمضى أحمد صبري الشهور الأولى في باريس يتردد على أكاديميتي «شوميير» Chumiere و«جوليان» Julliane لا ليرسم، وإنما ليرى ويتأمل كيف يرسم أساتذة الفن من ذوي اللحى الطويلة، إلى أن استطاع أن يمد يده بالقلم في اطمئنان.

والتقى بزميله المثال محمود مختار، وشاهدا معا نضارة الفن في باريس، وكيف تلتهب نفوس الفنانين التهابا بالخلق الفني وهم مدفوعون بأرواحهم المشتعلة في إبداع كل جديد، وشاهدا كيف يسرفون في حبهم لعملهم، فجعلوا الفن أسمى مكانة من الحياة نفسها، وشاهدا فوق كل هذا كيف يسخرون أنفسهم وفنونهم لخدمة وطنهم وتاريخ بلادهم.

وشاءت الأقدار أن يزور باريس في ذلك الحين أعضاء الوفد المصري برئاسة الزعيم سعد زغلول، فسرت في نفسي مختار وصبري نشوة من الفرح لم تلبث حتى تحولت إلى شعور قوي بالقومية العربية التي كانت متمثلة في تمثال خرج من بين يدي محمود مختار ينطق بالروح الوطنية والنهضة الحديثة.

ومرت فترة الأحلام الجميلة، وعادت الهواجس العابسة القاسية تتنازعه فتزيد اضطرابه، وهو يغالب عجزه عن الاستمرار في دراسته، بعد أن أنفق كل ما ادخره من مال في السنوات الأخيرة، وبدا يشعر بحرج شديد مع زميله مختار الذي لم يكف عن معاونته بكل ما وسعته قدرته المالية، ودماثة خلقه، ولطف معاملته، وعز على نفس الفنان صبري أن يكبد صديقه ما لا طاقة له به، عندما أحس بأن بقاءه في باريس أصبح مستحيلا مؤلما لشعوره ومبعث قلق لذهنه.

واضطر صبري إلى أن يعود إلى مصر في سنة ١٩١٢ بعد أن ضاقت به سبل الحياة في باريس، ليواجه فترة من أقسى فترات حياته، عانى فيها كثيرا الضيق والعسر، لا يكاد يلوي على شيء، كمن يلتمس طريقه في الظلام.

ولم يمض زمن طويل حتى تعرف إلى المقاول الفرنسي المعروف «بول الفريد فيس» Paul Alfred Fils من محبي الفنون الجميلة، ولم يكد يستمع إلى مأساة صبري حتى عرض عليه أن يسكنه في غرفة تطل على النيل في أعلى بيته بشارع القصر العيني، واشترط أن يعطيه لوحة من أعماله في كل سنة مقابل قيمة الإيجار، ولم يكن هذا الشرط من جانب المقاول «فيس» إلا حيلة لحمل صبري على قبول السكن بالغرفة، من دون خدش لكرامته أو إساءة إلى شعوره، وفي هذا المرسم كان المقاول الفرنسي يتردد عليه مع صحبه من الأثرياء ليشتروا ما يروق لأذواقهم من لوحات، وبعضها كان يقدمه المقاول إليهم هدية منه، بعد أن يجزل العطاء للفنان صبري تقديرا لمواهبه الفنية.

العودة إلى باريس

وعاد الأمل يمتد بخياله إلى باريس مرة ثانية، فأكب على الدراسة وأمسك بالفرشاة في قوة وعزم ليبلغ بفنه المرتبة التي ترضيه وتقنعه، ولم يغمض له طرف حتى وافقت وزارة الأشغال على إرساله في بعثة دراسية على نفقتها إلى باريس لتكملة دراسته الفنية، وهناك تتلمذ أول الأمر على يد المصور «بول البير» Paul Albert ثم انتقل إلى مرسم «أدولف دوشنو» Adolf Duchenaux ومن بعده قضى فترة مع الأستاذ «بيرون» Byron وأخيرا اتصل بالمصور المعروف «إيمانويل فوجيرا» Emmanuel Fougerat واستطاع أن يكتسب صداقته وحسن تقديره، بقدر ما كان يظهره من ميول صادقة إلى ممارسة فن التصوير ورغبته في تجنب العثرات التي تعوق طريقه في التسامي بالقيم الفنية إلى مستوى عظماء الفنانين، ممن كان يقرأ سيرة حياتهم بشغف ويعجب بهم ويتمثل خطاهم.

وفي سنتي ١٩٢٦، ١٩٢٧ استطاع أن يفوز بجائزتين أوليين في فن التصوير من مدرسة الفنون الجميلة في «نانت» Nantes، في تلك الأثناء تعرف إلى السيدة «هنرييت» Henriette إحدى زميلاته بالمدرسة وتزوج بها.

وفي سنة ١٩٢٩ فاز بجائزة الشرف من جمعية الفنون الفرنسية على لوحته «تأملات الراهبة» التي عرضت في «الجران باليه»، وعلى أثر عودته عين مدرسا بالمدرسة العليا للفنون الجميلة في الثاني عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٢٩.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونشرت جريدة الأهرام في عددها الصادر في ١٩ من يونيو سنة ١٩٢٩ خبر فوزه بهذه الجائزة على لوحة «الراهبة» أو «تأملات» Meditation.

سماته الفنية:

كان الفنان صبري من المصورين القلائل الذين تخصصوا في تصوير الأشخاص وكان زملاؤه من طليعة المتخرجين في مدرسة الفنون الجميلة المصرية يشهدون له بهذا التفوق الذي تدل عليه عشرات اللوحات التي تغلب فيها على المميزات الشخصية التي يصورها بوثبات خياله وقدرته على تحديد معالمها وأوصافها في الرجال والنساء على السواء، بأسلوب واقعي راسخ، تجلت فيه مواهبه وأحاسيسه المرهفة في اختيار أوضاع الرؤوس كما تروق له، مسلطا عليها شعاع إلهامه نفاذا إلى أغوار طباعها، متلمسا ما دق وخفي من التعبيرات التي كان يفرغ فيها مواهبه وخبراته ليحيا أشخاصها كما يريدهم أن يصبحوا على لوحاته، وفي لوحات أخرى نجده يعمد إلى التخطيط السريع ليمهد لكل شخصية أن تعيش بخصالها وسجاياها.

ويعرف كل المقربين إلى صبري - من أصدقائه وتلاميذه، أو من كانوا يجلسون أمامه ليصورهم - أنه كان يمارس فنه بحب كبير، وأن هذا الحب كان يدفعه في كثير من الأحيان إلى المجاهرة بإطراء محاسن من كن يجلسن أمامه، وهو يضع لمساته من فرشاة ألوانه.

كانت النظرة الحلوة والابتسامة العذبة، كافيتين لتضيئا ما في قلبه من ظلام ووحشة، وتغمرا حواسه بالسعادة ونعيم اللذة، فتفيض بهما نفسه كمياه النهر الدافقة، وهو يشكل بأصابع الطباشير الملون (الباستيل) جمال الجنس اللطيف، خطوطا وأصباغا تشير إلى مواطن الفتنة في كل وجه من مئات الوجوه التي رسمها وحدد معالم شخصيتها - بعد أن أخفى الابتسامة نفسها - التي كانت مصدر سعادته!

وكان يفضل الرسم بالباستيل على سطح القماش - المستعمل عادة للألوان الزيتية - بدلا من الورق المستعمل لهذا الغرض لضمان ثبات وتماسك الألوان على سطح النسيج الذي يكسب اللوحة ملمسا جميل الشكل تسر برؤيته العين.

ولزوجته الثانية «هنرييت» Henriette أربع لوحات وأغلب الظن أنه استعان بها أيضا على تصوير لوحته المشهورة «تأملات الراهبة» لوفرة الشبه بينهما - وفي جميع هذه اللوحات تبدو أناقة المصور صبري في الرسم والتلوين، وفي اختيار الأوضاع بحساب دقيق، ساعد على إظهار أدق وأرق الخطوط الخارجية واللمسات اللونية.

أما زوجته الثالثة السيدة فردوس وصفي فقد صورها أكثر من أربع عشرة صورة بالألوان المائية والزيتية والباستيل، وتمثلها في خلال التسع عشرة سنة التي قضتها معه.

همسات للفنان يوسف كامل

تأملات الراهبة!

وتنفرد لوحة «تأملات الراهبة» بأسلوب لا نجد له مثيلا بين لوحات الفنان صبري، من حيث التكوين الثلاثي الأضلاع الذي أكسب الجسم رسوخا في وضعه الهرمي الشكل، يعلوه رأس بيضاوي، تقابله في أسفل اللوحة يدان ممسكتان برفق بالكتاب المقدس في غلافه حمراء اللون، وهذا اللون بطبيعته من الألوان المنفرة التي تحتاج إلى قدر كبير من المهارة والفطنة لمعالجتها حتى لا تجذب البصر وتفقد اللوحة وحدتها وترابط أجزائها.

ونعومة ملمس سطح اللوحة، والعناية بتدرج الألوان الطبيعية لتجسيم الأشكال، وإبراز سماتها وملامحها بدقة، هي من معالم الفن النيو - كلاسيكي الذي كان المصور الفرنسي «آنجر» آخر من حمل لواء هذا الاتجاه الفني في فرنسا، ولوحة «تأملات الراهبة» هي على غير ما عهدناه في لوحات صبري التي سلك فيها طريق الواقعية الأكاديمية.

وبمقارنة لوحة «بعد المطالعة» التي أنجزها في سنة ١٩٢٦ بلوحة «تأملات الراهبة» التي أتمها في سنة ١٩٢٩، يظهر لنا الفرق الواضح بين الأسلوب الواقعي الذي يميل إلى التأثيرية في استعمال الألوان، والأخذ بتعاليم الفن النيو - كلاسيكي بعد ذلك، وهو تحول عكسي في الموضوع والتكوين والتلوين، نرى الراهبة المتأملة، التي وهبت نفسها للدير زهدا في مباهج الحياة، والتي أمسكت بين يديها ما يزيد من يقينها بعقيدتها وما تنم عنه سماتها من معاني التسامي الروحي والترفع عن مطالب الجسد، بينما نرى في اللوحة التي سبقتها كيف تحولت فرشاة الألوان إلى آلة موسيقية تردد لحنا طروبا بلمسات وأضواء براقة لسيدة مستلقية في استرخاء بملابسها الحريرية وفي يدها كتاب من نوع آخر، تعكس معاني جلستها المستريحة وذراعها اليسرى الممتدة من الخلف لتقابل الذراع اليمنى الممسكة بالكتاب من الأمام، ونظراتها الساهمة الحالمة وكأنها تستعيد في نشوة التأمل مواقف الظفر وما يزيد من أملها في حياة أكثر نعومة وترفا.

ومن أشهر أعمال الفنان أحمد صبري: «على شاطئ نهر السين» ١٩٢٨، «بعد الاستحمام» ١٩٢٨، «ذات المروحة» ١٩٣١، «أمومة» ١٩٣١، «عازف الربابة» ١٩٣١، «عازف العود» ١٩٣٤ وهي رسم للفنان بيكار يعزف على العود، كما رسم عباس العقاد وتوفيق الحكيم وعبدالرحمن صدقي عام ١٩٣٧، «العزف على البيانو» ١٩٣٧، «ذات الرداء الأصفر» ١٩٣٨، «ذات الوردة الحمراء» ١٩٤٣، «عازفة العود» ١٩٤٥، «عارية» ١٩٥٠.

ورحل الفنان أحمد صبري عن عالمنا في ٩ مارس عام ١٩٥٥ بعد رحلة طويلة من الإبداع المتميز وبعد أن تتلمذت عليه أجيال من الفنانين، علمهم كيف يرون مساحات الضوء والتدرج إلى مناطق الظل، وصدق الرؤية وصراحة التعبير، والإحساس بالجمال والإيمان بالفن!

راغب عياد

هو «فارس» فن التصوير المصري، فقد اتفق النقاد على أن انطلاق الروح المصرية في التصوير الحديث قد خرج من معطف «راغب عياد»!

ولد الفنان الرائد «راغب عياد» بحي الفجالة في ١٠ مارس ١٨٩٢، وتخرج عام ١٩١١ من مدرسة «الفنون الجميلة» بدرب الجماميز، التي أسسها الأمير عمر طوسون، وأوفد إلى إيطاليا عام ١٩٢٥ في بعثة لدراسة الفنون لمدة خمس سنوات، ومن إيطاليا اقترن بشريكة حياته الفنانة «أيما كالي»... وفي عام ١٩٣٦، أنعمت عليه الحكومة الإيطالية بوسام الشرف برتبة «فارس»... وكان ثاني مدير لمتحف الفن الحديث حتى أحيل إلى التقاعد عام ١٩٥٥، وهو صاحب فكرة إنشاء «الأكاديمية المصرية بروما» التي خرجت أجيال من الفنانين حتى يومنا هذا!

في الفن «من يملك ريشته يملك حريته»! وعندما نقف أمام روائع هذا الفنان يتملكنا إحساس بالدهشة لتلك الحرية المبكرة لريشته! فقد أراد راغب عياد الانطلاق لروحه القوية، فثار على أساتذته أثناء فترة الدراسة الأكاديمية، عندما أحس أن هذه التعاليم الصارمة هي «سجن» يحجم أفكار ومشاعر تمور بداخله أراد التعبير عنها!

لم يترك راغب عياد موضوعا يعيشه الشعب في حياته الوطنية أو الإنسانية أو الدينية أو الفولكلورية، دون أن يغمس فرشاته المصرية الأصيلة في أعماقه، وإذا كان أديب فرنسا العظيم يقول «إن الذكاء والذاكرة هما جناحا المخيلة» فقد تميز راغب عياد بالذكاء الفني وبذاكرة بصرية رائعة وثقافة رفيعة وفهم عميق للفن المصري: فرعونيا وقبطيا وإسلاميا، بالإضافة إلى استمرارية المعتقدات الشعبية المتوارثة... استلهم راغب عياد روائع الفن المصري القديم وتكويناتها، كما استلهم الرسوم الجدارية الشعبية بكل ما تزخر به من تلقائية، ومن أشهر أعماله «المولد» ١٩٢٥، «العمالقة الثلاثة» ١٩٥٢، «أثناء الصلاة» ١٩٦٤، «السوق» ١٩٦٤، «الساقية» ١٩٧٧، وفي عام ١٩٦٥ حصل راغب عياد على جائزة الدولة التقديرية، وفي ١٦ ديسمبر عام ١٩٨٢ رحل الفنان الرائد عن عالمنا بالمستشفى الإيطالي بالقاهرة.

سيف وانلي

ريشته «فهلوة» سكندرية في اصطياد التكوين، وراقصاته فراشات تجمعت حول أضواء الفن والمجد.

وعلى خشبة الأوبرا اكتشف سيف وانلي أن البشر نغمات لونية تتباعد وتتقارب في لوحة الحياة.

لوحاته لحن حالم... زهرة بسيطة رقيقة تخفق أوراقها الرقيقة بحب الإنسان وتغني للحياة.

تقول شهادة ميلاد فنان الإسكندرية الكبير: ولد سيف وانلي في ٣١ مارس سنة ١٩٠٦، واسمه الحقيقي محمد سيف الدين، أما اسم والده فكان إسماعيل بك محمد وانلي، أما والدته فهي عصمت هانم الداغستاني. ولد على يد الداية التركية صالحة أفندي وجده السنجق محمد وانلي باشا.

سيف هو الطفل الخامس بعد أربع بنات، ولقد ولد أخوه أدهم واسمه الحقيقي إبراهيم أدهم في ٢٥ فبراير سنة ١٩٠٨.

لقاء الأخوين وانلي على شاطئ البحر

تلقى الفنان سيف وانلي أساليب المحادثة باللغة الفرنسية عبر حكايات عن الفنانين وأشهر لوحات الفن الفرنسي من مدرسة اللغة الفرنسية، التي قصت له بدورها عن متحف اللوفر بباريس، فأيقظت هذه الدروس فيه الموهبة الفنية التي كانت بمنزلة التحريض على ممارسة فن الرسم، فاستخدم الطباشير الملون ليرسم به على كل جزء من أركان القصر، لكنه رسم بالألوان الزيتية للمرة الأولى على مشارف سن المراهقة ولهذه البداية قصة طريفة:

«عندما التقى الأخوان «وانلي» على شاطئ البحر بفنان أسترالي مجند كان يسجل منظرا للبحر والصيادين، انجذبا إليه، وظلا يراقبانه متأملين ما يعمله لفترة طويلة، وعندما انتهى من رسم لوحته أهداهما ما تبقى من الألوان، وبسبب عدم فهمهما للغة، اعتقدا أنه ترك هذه الألوان لديهما كأمانة ليستردها بعد عودته، فحافظا عليها زمنا حتى يئسا من عودته، ووقتها استخدما الألوان الزيتية في الرسم للمرة الأولى».

المرسم

بالقرب من شاطئ الإسكندرية على طريق الحرية كان مرسم سيف وانلي وكل سكندري يعرف المرسم كما يعرف مكان عمود السواري وتمثال سعد زغلول وضريح أبوالعباس، وكان يمكن لأي إنسان أن يذهب إلى مرسم سيف وانلي في أي وقت وبلا موعد - حيث تجد لديه دائما خليطا من الناس سفراء أو ممثلين وكتاب وراقصات باليه ووزراء... جميعهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتحدثون بين بحر اللوحات في كل مكان بالمرسم.

وفي ٢ فبراير عام ١٩٧٩ طار سيف إلى السويد بصحبة زوجته إحسان مختار وكان يعاني شللا نصفيا أصابه قبل ذلك بعام. وكان شتاء ١٩٧٩ شديد البرودة في أوروبا. لكن الفنان كان قد تعاقد على إقامة سلسلة من المعارض في الدول الإسكندنافية، فكان سيعرض في السويد في أستكهولم ثم أوسلو عاصمة النرويج ثم كوبنهاجن عاصمة الدانمرك.

لكن الأيام لم تمهله فقد توفي سيف فجر يوم ١٥ فبراير في أستكهولم إثر نوبة قلبية حادة في مستشفى «كالورانسكا».

وفي الإسكندرية شيعه أهلها بالدموع إلى مثواه الأخير في ٢٠ فبراير عام ١٩٧٩.

محمود سعيد وبنات بحري!

في لوحات الفنان محمود سعيد تتهادى بنت بحري على شاطئ الإسكندرية في رقة وغموض ودلال محبب إلى النفس والعين، وتبدو في لوحاته رؤى أخرى للبحر، بعضها مباشرة والأخرى توغل بعيدا في «المثالية» والتعبير «الرمزي» الرصين. ولم يكن البحر عند محمود سعيد مجرد موضوع، بل كان وجودا متكاملا حافلا بالمضامين.

ولد الفنان محمود سعيد في ٨ أبريل سنة ١٨٩٧ بالإسكندرية لعائلة ثرية على مقربة من مسجد أبي العباس المرسي، ثم ألحقه والده محمد باشا سعيد رئيس وزراء مصر بالمدارس الأجنبية، والتحق بعد ذلك بالمدرسة السعيدية بالقاهرة لمدة عام ليعود إلى مدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية ليحصل على البكالوريا عام ١٩١٥، وكان مشهورا بين أقرانه بإجادته الرسم. درس الحقوق وحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩١٩، ثم درس الرسم على يد مدرسته مس بلاك بورن والسيدة أمليا كازوناتو دافورنو وفي مرسم الفنان أرتور زانييري بشارع النبي دانيل بالإسكندرية.

سافر إلى باريس لاستكمال دراسته للقانون والتحق هناك بالقسم الحر في أكاديمية «جراند شومبير» لمدة عام، وكانت هذه الفترة من عام ١٩١٩ - ١٩٢١ فترة خصبة لزيارة متاحف أوروبا، وقد درس كذلك في مرسم «الكوخ الكبير» وأكاديمية «جوليان» بباريس، وفي عام ١٩٢٢ عاد إلى مصر وألحق بسلك القضاء، وعين مساعدا للنيابة حتى وصل إلى منصب مستشار في الاستئناف عام ١٩٣٩، وفي عام ١٩٤٧ طلب الإحالة إلى التقاعد واعتزل القضاء ليتفرغ تماما للإبداع الفني في مرسمه بالإسكندرية.

بنت البلد

تكونت رؤية محمود سعيد الخاصة مع بداية العشرينيات كما في لوحة «هاجر»، وفي الثلاثينيات اهتدى إلى نموذج الأنثى كما في لوحة بنت البلد، حاملة القلل التي يلفها ضوء خاص.

الخبز للفنان محمد ناجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي عام ١٩٤٣ نجد أنه قد جسد في لوحته «ذات الحلي» نموذج الأنثى، وفي عيونها إشراق وذكاء عجيب وتطلع ينم عن فكر وعن تأمل بعيد!

وفي أعمال محمود سعيد الكثير جدا من أصداء التراث الفرعوني والقبطي والإسلامي، فنجد في صورة شفاه نفرتيتي المكتنزة وتحوير الوجوه في المدرسة الإخناتونية في استطالتها وعمق النظرة والألم الباطن الموجود في وجوه الفيوم، والزخرف الدنيوي ودندشة العصر المملوكي وأصداء الرغبة في ألف ليلة وليلة وعصر هارون الرشيد!

صور أيضا الأجساد الشعبية في سخونتها وفي صراعها بين الفضيلة والمجون، وأظهر في حيويتها تناقضها مع الصور التي رسمها للشخصيات الأرستقراطية وسيدات المجتمع الباردات!

الوجوه عند محمود سعيد، أكسبها استطالة وتحويرا، فهي ليست وجوها عادية فقد أضاف إليها شيئا غزيرا من المتعة والحيوية، وقد ساعدت هذه الوجوه على تميزه واختلافه عن وجوه من سبقوه من المبدعين وعن لاحقيه أيضا.

الحمار!

تكررت في لوحات الفنان الكبير صور الحمار، فهو تارة يطل علينا من زاوية لوحة أو يتوسطها أو يسير بعيدا، فهو عنصر أساسي في لوحاته الكبيرة والصغيرة- ولونه المفضل هو الأبيض، وفي كل الأحوال تنظر إلينا عين الحمار في ترقب باحث، وهو بطل أحبه الفنان كثيرا، فقد كان هذا الحيوان ملازما لظروف الطبقات الكادحة، ووجوده وجود رمزي يرمز إلى قوة الاحتمال والصبر وأيضا إلى الوداعة والكفاح.

بحر الإسكندرية

أحب الفنان مظاهر الطبيعة مثل البحر الذي شهد مولده في الإسكندرية، وأحب السماء والغيوم، لكن البحر عنده غامض بألوانه الداكنة، وسماؤه ليست شفافة، فهي سماء مادية استخدم فيها اللون بكثافة عالية وخاصة اللون «الالترامارين بلو» وهو نفسه لون المياه العميقة، كما استخدم اللون «الأزرق البروسي» في رسم مياه النيل كما في لوحته الرائعة «حمام الخيل في المنصورة»، وصور الجبال ومناجم الفوسفات ورشيد وشواطئ مطروح العجيبة والمنيا والبحر الأحمر وأسوان، وكشف لنا في المنظر الطبيعي زوايا جديدة قد ألبسها ثوبا من شخصيته ولفت أنظارنا إلى جمالها.

ستظل مكانة محمود سعيد الفنية أعمق أثرا من جميع التيارات التي أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع القرن العشرين بما تنقله من معاهد الفن الجميل عن الأكاديميات الأوروبية، لتطمس به كل تراث قديم أو حديث لا يعرف غير انطلاق الخيال. خلص التصوير من نزعاته السطحية، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة في مشاكل التكوين - كوحدة مستقلة - وعلاقته بأغوار النفس، مما كان له أكبر الأثر في تنشئة جيل من الفنانين كان يمكن أن يضل طريقه في خضم الأغلال الحرفية وجمود التفكير الجزئي الذي يحد الفن في مجال التقليد والانطباع السريع. ولولاه لتأخر جيل آخر يثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصري المعاصر، إنه وريث التقاليد، ينهل مما يشاء من منابع التراث المحلي والعالمي، فنلتقي معه - في لمحات عميقة - بالفنون المصرية وبصور الإيطاليين الأوائل وعصر النهضة وفنون الأراضي الواطئة وبعمالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية ومتاحف العالم، في مزيج عجيب تعمق من أصالته وحدة فنية متكاملة، ولا شك في أن لهذه الثقافات الرشيدة ولأسفاره الطويلة، الأثر الحاسم الذي أنضج مواهبه ويسر أمامه السبيل إلى تأمل صفوة آثار الفن، فمكنه من تخليد ما يجول في أعماق نفسه، وما اللون الأزرق عنده في رمزيته وبداوته وعمقه عمق السماء - الذي كثيرا ما يخيم على عالمه الفني - إلا دفء الحياة يدعونا إلى التشبث بها - إن أملا أو وهما - من أجل بصيص من ضياء ذلك النبع المقدس.

الفنان.. والموديل

من ملهمة محمود سعيد ذات الأنوثة الطاغية والوجه الموحي القوي القسمات الواضح المعالم؟

من بطلة أعماله التي أصبحت جوهرة متلألئة في لوحاته؟

من صاحبة النبض الذي أسبغ لوحاته بكل هذه الفتنة النادرة؟

تقول الست حميدة عن نفسها..

«كنت جميلة سمراء، رشيقة، مملوءة صبا وحياة، في السادسة عشرة أصبحت موديلا لمحمود سعيد، فأفنيت صباي على مهنة الموديل حتى أستطيع مساعدة أسرتي الفقيرة.

كنت أجلس أمامه سبع ساعات يوميا - وكان يستغرق في العمل في اللوحة الواحدة من أسبوعين إلى ثلاثة أسابيع، كان رحمه الله منضبطا ودقيقا في مواعيده جاهزا بألوانه وفرشاته...

«عندما كنت أجلس ليرسمني كنت أحس بالزهو والفخر لأنني كنت أرى نفسي بعد ذلك في لوحة جميلة، وكم كانت سعادتي عندما رأيت المجلات تنشر صورتي وأيضا على صفحات الجرائد وفي المعارض والمتاحف.

كان المرحوم محمود سعيد بسيطا وهادئا يغني أحيانا أو يسمع الموسيقى وأحيانا منفعلا متوترا، كان يدردش معي أثناء العمل، وكنت أرى وجهه مضيئا بنور وهو واقف أمام لوحته».

«كلما كنت أحن لشبابي أذهب إلى المتحف لأرى مراحل شبابي وعمري المختلفة».

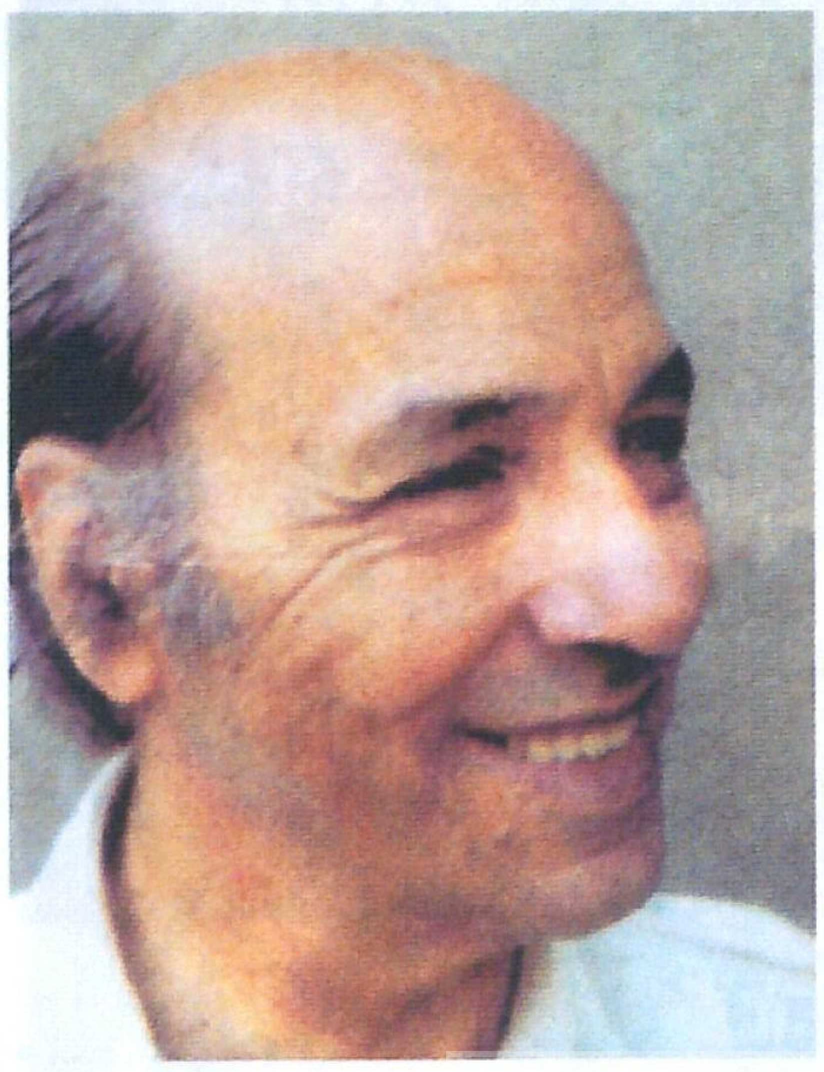
كانت حميدة هي ملهمة محمود سعيد وبطلة أعماله، واحدة من الطبقة الفقيرة يأخذ منها الإلهام وتأخذ منه المال لتقيم أود أسرتها، كانت راضية كل الرضا، فما أحلى عشرة فنان جاد مخلص لفنه وحياته!

في الحقيقة إن الفنان يحتاج إلى الموديل ويحتاج أيضا إلى المرسم، ولقد كانت حميدة مفتاح فهمه للون المصري ولبنت البلد، أما المرسم فقد كان شيئا غاية في الأهمية في تكوين محمود سعيد، وقد كان مرسمه فوق سطح الفيلا الخاصة به في جناكليس بالإسكندرية، ولقد آلت ملكية هذا القصر، أو الفيلا الضخمة التي كانت تتكون من دورين وكل دور به ست حجرات وصالة كبرى إلى وزارة الثقافة، وقد دفعت فيه للورثة مبلغ ١٧٤٥٠ (سبعة عشر ألفا وأربعمائة وخمسين جنيها) بعد وفاته، كما أهدت أسرته أربعين لوحة، وقد تحول هذا القصر إلى متحف يحمل اسمه ويعرض للأجيال فنه العظيم، ويتحول كل عامين إلى البينالي الشهير ليستقبل فناني البحر المتوسط.

لم يكن حسين بيكار مجرد فنان أو ناقد للفن، بل كان وفي الأساس معلما للفنون تخرجت على يديه أجيال من فناني الوطن العربي الذين علمهم، قبل الحرفة، الفلسفة، وقبل الألوان، الأفكار، وقبل الرسم التأمل.

بيكار الذي رحل في الثاني والعشرين من نوفمبر الماضي ترك أسرة فنية كبيرة تمتد بامتداد الوطن، منهم من تتلمذ على يديه مباشرة، ومنهم من تتلمذ على أفكاره وأعماله، ومنهم من تتلمذ على أيدي تلاميذه... فكان بيكار شجرة الفن التشكيلي العربي التي أثمرت، وستظل تثمر، فنانين سيذكرون ما عاشوا جذورهم بكثير من الإجلال والتقدير.

وهنا شهادة من أحد أبناء الراعي الكبير، يتذكر خلالها كيف كان الأستاذ... أستاذا بحق.



بيكار سنديانة التشكيل العربي المعاصر

د. غازي الخالدي - سوريا

دخل علينا أستاذنا الكبير، فجأة، كنا نصفق ونغني، والموديل (واسمها جمالات) أمامنا تحولت إلى راقصة تهز خصرها بناء على طلبنا، والشاي والدخان يملأ جو «الأتيليه» المعروف باسم «مرسم الفنان المرحوم أحمد صبري».

نظر إلينا الأستاذ بكثير من المرارة والألم وقال غاضبا:

– انزلي يا جمالات... البسي... وغادري المكان فورا.

أمسك الأستاذ المعلم ورقة بيضاء غير مسطرة، وجمعها بين أصابع يده اليمنى، ثم فتحها بهدوء... ووضعها أمامنا، في المكان نفسه الذي كانت تقف فيه جمالات وقال:

– صدقوني: حتى زوجاتكم في المستقبل لن يقفن أمامكم موديلا لترسموهن، أنتم لا تعرفون ما معنى أن يقف إنسان أمامكم، لترسموه... لقد خصصت كلية الفنون الجميلة لكم هذا «الموديل» لتعرفوا كيف ترسمون أو كيف تتعلمون الرسم عن الطبيعة مباشرة! أنتم تضيعون فرصة مهمة جدا.

والآن ارسموا هذه الورقة البيضاء المجعدة لمدة أسبوع كامل وبالألوان الزيتية.

– هذه عقوبة كبيرة يا أستاذ بيكار... ماذا نرسم في هذه الورقة البيضاء المجعدة؟

– نعم إنها عقوبة... حتى لا تنسى أهمية أن يكوم أمامك «الموديل» وأنت لا تعرف كيف تستفيد وتتعلم من وجوده.

ومرة أخرى دخلت لوحتي إلى لجنة التحكيم التي يرأسها رئيس قسم التصوير الأستاذ بيكار فنالت خمسا وستين علامة.

بكيت... وهرعت إلى الأستاذ أشكوه الظلم الذي نالني في التحكيم.

لم يرد عليّ الأستاذ... وعندما أصررت قال: ستعرف فيما بعد.

وبعد أسبوع، رسمت موضوعا آخر لموديل آخر، بالقلم الرصاص... ودخلت لجنة التحكيم المؤلفة من الأساتذة: بيكار، عبدالعزيز درويش، عز الدين حمودة، ممدوح عمار، وحسني البناني.

نالت لوحتي هذه المرة تسعين علامة.

سألت أستاذنا الكبير بيكار: ولماذا هذه المرة «تسعون علامة»؟ قال:

– في المرة الأولى كنت حرفيا، تهتم بالرسم والظل والنور، تبحث عن قيم شكلية من حيث الأبعاد والنسب والحجم، فقط، أما لوحتك اليوم ففيها إحساس الفنان تجاه «الموديل»، في المرة الأولى كان إنسانك من شمع، واليوم رسمت الإنسان من لحم ودم! لقد بدأت تفهم الفرق بين الإبداع وبين المهارة... والمهارة هي جزء من التقنية، أما الإبداع فهو الذي ننتظره من الفنان.

بيكار كان يقول لنا: انظر إلى الطبيعة ثماني دقائق، وارسم في دقيقتين فقط! إن التأمل أول باب التعلم.. وإن التأمل يدلك على أسرار الطبيعة... ومنها تكتشف مقومات الشكل الأساسية الذي يجب أن تعرفه... قبل أن ترسمه!

وفي رسم الوجوه قال لنا الأستاذ المعلم: رسم الوجوه هو رأي الإنسان بالشخص الذي يرسمه، فإذا كان يحبه سيظهر هذا الحب في اللوحة، والعكس صحيح... لذلك نرى لوحات الوجوه عند فان جوخ تحمل الألم والمرارة والكآبة... التي كان يعيشها فان جوخ في حياته... على عكس جاك لويس دافيد رسام البلاط أيام نابليون بونابرت، رسم نفسه وكأنه هو نفسه الإمبراطور... لشدة إعجابه بنفسه ولشدة ثقته بتعاليمه الأكاديمية التي كان يفرضها على طلابه.

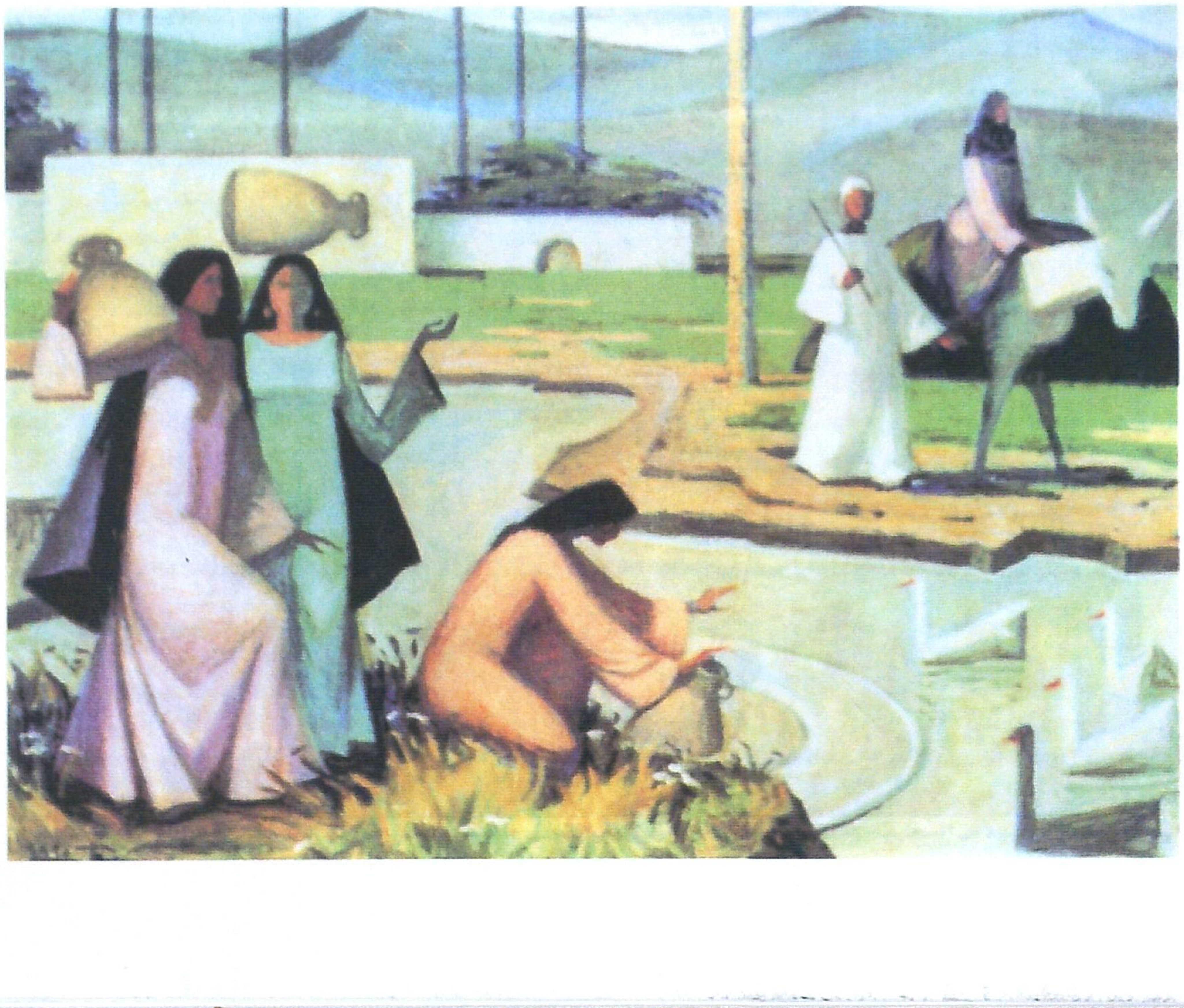
انظروا إلى الفنان فرانز هالز عندما رسم الغجرية الحسناء كان معجبا بها جدا، فجاءت لوحته انعكاسا لمشاعره نحوها.

أما تولوزلوتريك فقد رسم راقصات الباليه، في كازينو مولان روج بسيقان طويلة.. لماذا؟ لأنه كان مشوها، قزما، قصير القامة.

كذلك ليوناردو دافنشي عندما رسم الموناليزا زوجة الجوكاندو، رسمها بحب كبير وبجمال خاص جدا، أساسه التأمل العميق الذي كان يحبه فيها... مما أغضب زوجها الجوكاندو الذي احتج على الفنان: كيف تبقى زوجتي موديلا لك طيلة أربع سنوات؟

وبيكار، اسمه حسين بيكار، ليس فنانا تشكيليا فقط، بل هو ناقد فني تمرس في نقد وتحليل الأعمال الفنية... ابتداء من أعمال فناني عصر النهضة مرورا بفناني هولندا، الأراضي الواطئة، مثل رامبرانت، ثم الانطباعيين، أمثال مانيه ومونيه وسسلي وبيسارو، ثم الوحشيين أمثال هنري ماتيس، ثم التعبيريين أمثال مونش، ثم السورياليين أمثال بوش، ودالي وماكس أرنست، ثم التنقيطيين أمثال سوراه، ثم فناني «تلقائية فن الكبار» مثل هنري روسو... ثم التجريديين أمثال بولكلي موندريان وجوان جري، ثم فن «الأوب آرت» (أي فن خداع البصر) مثل فازاريللي... والتكعيبيين أمثال براغ وبيكاسو.

قال لنا بيكار، ثلاثة عمالقة مهدوا لأهم ثلاثة مدارس في الفن: بول سيزان مهد للمدرسة التكعيبية عندما قال: انظروا إلى الطبيعة من خلال المكعب والكرة والمخروط والاسطوانة، وبول جوجان مهد إلى التجريدية عندما تشاجر مع فان جوخ وقال له: بسط المساحات، والغ البعد الثالث، واجعل اللون لونك أنت لا لون ما هو أمامك، وفان جوخ مهد للمدرسة التعبيرية عندما قال: حين أرسم



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لوحتي وأضع ألواني أحس أنني أغمس فرشاتي بدم قلبي. ودرس بيكار المدرسة الرومانتيكية وحلل أعمال دولاكروا، لا سيما لوحته الشهيرة «الحرية تقود الشعب»، التي تعتمد على «رواية حكاية في اللوحة»، وعلى أساسها سميت المدرسة بهذا الاسم.

كما شرح لنا المدرسة الدادائية... وكيف أدخلت الكولاج أي الملصق الغريب على سطح اللوحة... بعد الحرب العالمية الأولى عندما فقد الفنانون الإحساس بالقيم، نتيجة الدمار الشامل الذي أحاط بأوروبا... مما جعل الفنان يفكر في أن يبدأ من الصفر... وكانت الدادائية.

كان بيكار يقول لنا إن الناقد لا يحق له أن يوجه الفنان، وله فقط أن يقبل العمل أو يرفضه، وعليه في كلتا الحالين أن يشرحه ويحلله من الداخل وليس توصيفا من الخارج... إن ماهية الفن في البعد النفسي للفنان الذي يظهر بشكل لاشعوري في العمل الفني... إن الفن في جوهره الذي لا يكتشفه الإنسان العادي... وليس في مظهره السطحي... وشكله السطحي الظاهر لكل عين غير مثقفة.

وبيكار أيضا كان موسيقيا... فقد هوي الموسيقى وأحبها وهو لم يتجاوز الثامنة من عمره عام ١٩٢١، فهو من مواليد الإسكندرية عام ١٩١٣... أجاد العزف على العود، الذي تعلمه وتفوق فيه من دون معلم أو مرشد، وذاع صيته في المدينة، وأصبح منزل أسرته يعج بالزوار والمعجبين الذين كانوا يأتون من أطراف المدينة، لسماع هذا الطفل «المعجزة»، وتهافتت الأسر الغنية عليه من أجل أن يعلم بناتهم وأولادهم العزف على العود... نظير مرتبات مغرية.

المعلم الصغير يبكي

كان الأستاذ الصغير يذهب في كل مرة لإعطاء دروس الموسيقى للشابات الأرستقراطيات المدللات والدموع تملأ عينيه، والبكاء يفتت قلبه... فلم يكن أستاذنا الصغير يذهب إلى زبائنه طائعا مختارا، بل لم يكن له إرادة في ذلك... فقد كان يذهب إليهم مجبرا... ليعيل أهله، ويصرف عليهم من دخله الذي يحققه من تعليم العزف على العود.

هكذا قُدر للفنان بيكار أن يكون مدرسا منذ نعومة أظفاره... ولازمته مهنة التعليم والتدريس... والتوجيه منذ طفولته حتى وفاته في ١٦ نوفمبر ٢٠٠٢، عندما قطعت إذاعة القاهرة برامجها وأعلنت بصوت المذيع الحزين... رحيل المعلم المربي والفنان العملاق مدرس الأجيال عبر أكثر من سبعين عاما... حسين بيكار.

عندما قبض أول مبلغ أخذه من تعليم العزف على العود، وكان المبلغ «عشرين قرشا في الشهر» قبض عليه بأصابعه الصغيرة وذهب من دون علم أهله إلى أقرب متجر لبيع أدوات الرسم... واشترى بها كلها علبة ألوان

حسناء من المغرب

وجه فتاة

مائية... فقد كانت عنده أيضا رغبة جامحة لا تقاوم، تغلي في عروقه... رغبة في التعبير باللون والخط.

وجاء الشهر الثاني وقبض مبلغا وذهب فورا إلى شباك مسرح «الهمبرا» ووقف بجسمه الضئيل يتطاول ويزاحم حتى تصل يده إلى فتحة شباك التذاكر، وكانت المطربة منيرة المهدية.

وتعرف إليها... وسمعها... وفرح بها فرحا شديدا... وبقي الطفل طيلة الشهرين الأول والثاني بلا مورد... إلا بما يمن عليه بعض من أفراد أسرته، حبا له، وتقديرا، على رغم فقرهم، وحاجتهم الماسة إلى العشرين قرشا التي تصرّف بها بيكار الصغير.

كان بيكار يقف وهو في طريقه إلى دروسه التعليمية وقد تأبط عوده... كان يقف أمام متاجر الصور الزيتية التي تشبه المتاجر الموجودة تحت «البواكي» في القاهرة اليوم... كان يتأمل اللوحات الزيتية... ساعات يتأملها... وكان يتمنى لو يأتي اليوم الذي يستطيع فيه أن يسجل بريشته لوحة كهذه اللوحات.

في عام ١٩٢٨ سمع بيكار أن هناك مدرسة أنشأتها وزارة المعارف لتعليم الفنون في القاهرة، وما أن سافر مع أسرته إلى القاهرة حتى التحق بمدرسة الفنون الجميلة، وظهر تفوقه الفني وهو طالب، واستطاع أن يجتاز سنتي المرحلة الإعدادية في سنة واحدة، ثم تخرج عام ١٩٣٣، وكان أول دفعة خرجتها مدرسة الفنون الجميلة العليا في القاهرة.

قرر أن يتفرغ لفنه، رافضا فكرة التوظيف أو العمل الإداري، أو التدريسي، بقي عاما كاملا لا يتقدم لأي وظيفة من وظائف الحكومة أو الشركات... مخلصا لمبادئه وأحلامه... يعيش للفن ومن أجل الفن فقط... ولم يكن للفن سوق رائجة، فظل فناننا الناشئ يتلوى من الحرمان والحاجة.

وفي يوم من الأيام، كان جيب بيكار خاويا تماما، لم يكن عنده ولا مليم مصري واحد، وحجرته مكدسة باللوحات الزيتية التي أودع فيها عصارة أفكاره وأحاسيسه، وكانت الأفواه من حوله مفتوحة جائعة تطالب بلقمة خبز لا أكثر... وفجأة زاره صديق إلى غرفته وأعجب بإحدى لوحات بيكار وسأله مداعبا: هل تبيع هذه اللوحة بعشرة قروش؟... فرح بيكار ووافق فورا... لأنه جائع فعلا هو وأسرته.

وهكذا اضطر بيكار أخيرا أن يطرق باب التوظيف، فعمل مدرسا للتربية الفنية في مدارس الحكومة الابتدائية والثانوية، ثم انتدب للتدريس في مراكش عام ١٩٣٨، وقضى ثلاث سنوات بمدينة تطوان، ومنحته حكومة مراكش وسام الاعتزاز تقديرا لجهوده.

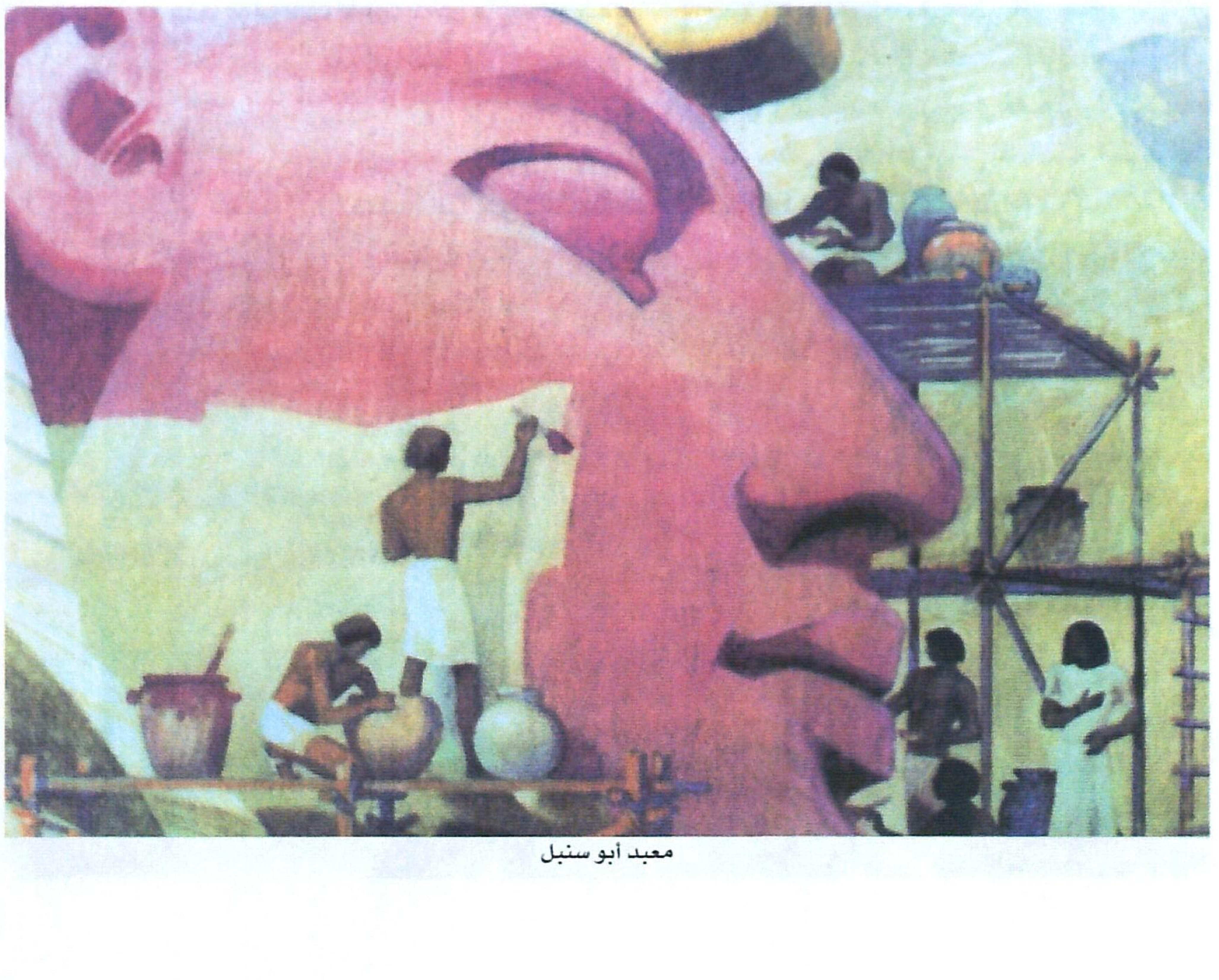
ولما عاد إلى مصر عين مدرسا في كلية الفنون الجميلة، ثم ترأس قسم الدراسات الحرة قسم التصوير الزيتي ثم القسم النظامي عام ١٩٤٢ بعد أن أحيل أستاذه أحمد صبري إلى التقاعد... وبقي رئيسا لقسم التصوير في الكلية حتى عام ١٩٥٩.

مرت تحت يده أجيال من الفنانين الشباب القادمين إلى القاهرة من جميع أنحاء مصر... وكذلك من الأقطار العربية، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر بعض الأسماء الفنية التي تتلمذت على يديه من سوريا، وكان لها شأنها فيما بعد في موطنها الأصلي... تعلم على يده فتحي محمد، نحات ورسام من حلب، له تمثال المعري وعدنان المالكي وتماثيل كثيرة ولوحات كثيرة محفوظة في متحف حلب.

والفنان الكبير ناظم الجعفري، الذي أصبح فيما بعد أستاذا مؤسسا في كلية الفنون الجميلة في سوريا عام ١٩٦٠، وهو الآن من أهم الفنانين الرواد الذين أرسوا معالم الحركة الفنية التشكيلية في سوريا، ومعه الفنان الكبير أيضا نصير شورى الذي شغل موقع رئيس قسم التصوير في كلية الفنون الجميلة في سوريا، بعد أن درس وتعلم عند بيكار. وشريف الأورفلي، الذي عرف بلوحاته عن حماة، وريفها، والإنسان في هذا الريف، وبرهان كركوتلي الذي فاز بعد تخرجه في كلية الفنون الجميلة في القاهرة وتتلمذ على يد بيكار، بجائزة التفوق الأولى، ونال امتياز الشرف على مشروعه «الحياة في مستشفى الأمراض النفسية في العباسية في القاهرة»، ونال جوائز كثيرة فيما بعد في سوريا، وهو أكبر رسام التزم بالعمل مع المناضلين أبطال التحرير في فلسطين، وهو الآن مقيم في فرانكفورت، وهشام زمريق الذي اتجه إلى فن الخزف وأبدع فيه، ونذير نبعة وهو الآن أستاذ الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة في دمشق، فنان كبير ويعتبر من أهم فناني سوريا على المستوى العربي، وغياث الأخرس من حمص درس مع برهان وهشام في القاهرة واستفادوا ثلاثتهم كثيرا من تعليمات بيكار، وخالد المز الذي أصبح فيما بعد عميدا لكلية الفنون الجميلة، بدمشق، وزياد الرومي الذي عرف بإبداعاته في لوحات دمشق القديمة... وغيرهم، وغيرهم، أمثال الفنانة الكبيرة ليلى نصير من اللاذقية التي أصبحت لها مدرسة خاصة في التعبير عن معاناة المرأة وحياتها ونضالها، وفازت بجوائز عديدة.

تلميذ بيكار

ومن تلاميذ بيكار أيضا، كاتب هذه الكلمات، غازي الخالدي، الذي كان تلميذا مطيعا لبيكار، كنت أستمع إليه كل مساء يوم خميس أزوره في بيته بعد



معبد أبو سنبل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن ترك الكلية واستقال من التعليم، وشجعني ووجهني. وكان يناقشني في كل عمل أقدمه له كان يجلس على الأرض على ركبتيه، وهو يشاهد رسوماتي المفروشة في أرض منزله، ويحلل ويناقش وينقد أعمالي عملا عملا بكل صراحة وبكل وضوح... لقد كان رفاقي في الكلية يحسدونني على صداقتي مع بيكار، خصوصا عندما علموا أن وزارة التعليم العالي قررت تشكيل لجنة التحكيم لأعمال مشاريع التخرج من كلية الفنون الجميلة من أربعة عشر فنانا برئاسة بيكار عام ١٩٦٢، خاصة وأن بيكار كان هو المشرف على مشروع تخرجي، وهو أربع عشرة لوحة تمثل الحياة والمجتمع والبيئة في ريف سوريا، وجميع لوحات المشروع ناقشها معي بيكار وعدلت فيها الكثير من النقاط حسب ملاحظاته وتوجيهاته... لذلك حسدني رفاقي، عندما عرفوا أن رئيس لجنة التحكيم هو صديق غازي الخالدي.

وفي يوم التحكيم، يوم تسود وجوه وتبيض وجوه، فوجئت بأن اليوم المخصص لتحكيم أعمالي الأربعة عشر، غادر بيكار فجأة قاعة التحكيم، لم أعرف السبب، بل انهارت أعصابي تماما عندما لم يرد عليّ وهو يغادر الكلية.

ترى لماذا لم يشارك في تحكيم أعمالي ولماذا غادر لجنة التحكيم هذا اليوم فقط بينما كان يترأس لجنة التحكيم طوال أيام الأسبوع.

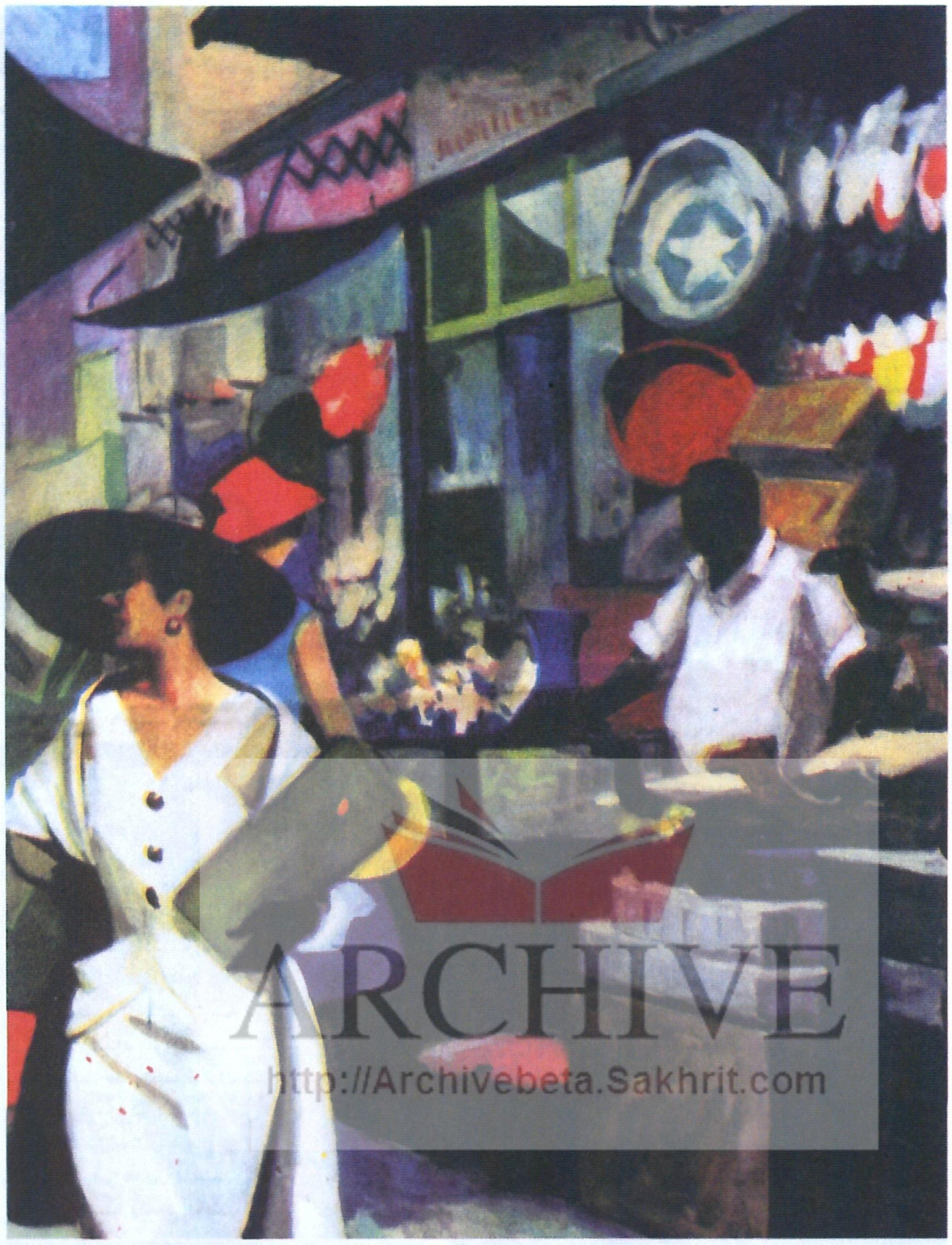
انتهى التحكيم، وشعرت بأن بيكار صديق عمري وأستاذي الحبيب خذلني وتخلى عني في أصعب وأهم لحظة من حياتي التي يتقرر فيها مصير مستقبلي.

رآني بعد مدة في الطريق وأخذني إلى منزله وطلب من زوجته، رفيقة عمره، أن تكون الحكم بيننا، وقال: «إنني اشعر بأن غازي سيكون له شأن في بلده، ولا أريد أبدا أن يقال له من قبل زملائه: إن بيكار هو الذي أعطاك درجة النجاح لأنه صديقك، أردت أن يأخذ غازي درجته في التخرج بعرق جبينه، لذلك اعتذرت عن عدم تحكيم مشروع تخرجه»!!

هكذا يكون المربي... وهكذا يكون المعلم الكبير.

أما عن مدرسة بيكار الفنية، فهو أستاذ متمكن من الرسم أولا، ولعل رسومه عن معبد (أبوسنبل) ووادي الملوك وآثار النوبة التي أغرقتها مياه السد العالي أكبر دليل على ذلك، أما عن ألوانه فهو يعتمد نظرية شفريل في التكامل اللوني، أي اللون الواحد ودرجاته المتسلسلة من البارد إلى الحار، هذه الألوان التي يعالجها بيكار بطريقة تركيبية، أي أن اللون عنده يمزجه مطولا على «الباليت» قبل أن يضعه على اللوحة، رغم أن اللون بالنتيجة نراه صافيا، بسيطا، ولكنها في الحقيقة بساطة السهل الممتنع.

كذلك اهتم كثيرا بمسألة بنية اللوحة، تكوينها، عناصرها، توزيع الفاتح والغامق فيها، فكل جزء في لوحته له قيمة، له حساب، كان يؤكد علينا أن اللوحة إنما هي نسيج من الحياة والحركة، يجب ألا يكون فيها أي جزء - مهما كان صغيرا - مجانيا، فلكل بقعة من اللوحة دورها في بناء هيكل اللوحة... سواء من ناحية استمرار وانسيابية الخطوط بعضها مع بعض، أو من خلال الهارموني اللوني ودرجاته بين كل تفاصيل وأجزاء اللوحة، أو من خلال توزيع المساحات وتوازنها من حيث حساب المساحة أو من خلال وظيفة هذه المساحة في تكوين اللوحة بالمقارنة مع المساحات الأخرى المتكاملة معها، تماما كالسدى واللحمة في عملية النسيج.


خان الخليل

أما بالنسبة إلى المضمون، فجميع لوحاته، حتى لوحات البورتريه، أي رسم الأشخاص، فهي ذات طابع صوفي، بعيد عن الصياح والصراخ اللوني... أو حتى بعيدة عن أسلوب التعبير المباشر الذي رأيناه في المدارس الواقعية الرمزية التي أحبها بيكار وسار في المدرسة نفسها وفي الطريق نفسه.

ولكنه خط لنفسه منهجا عرف به، يعتمد على التعبير الهادئ، الذي يعني عنده استمرارية المدلول النفسي، فالفلاح في لوحاته موجود بشكل لا تمل من النظر إليه، وتكتشف كل مرة ترى فيها اللوحة نفسها أن التعبير عند الفلاح ليس لحظيا، بل مستمرا وهادئا، يحمل معنى المعاناة من دون افتعال. لذلك كان يركز على حركة الأشخاص وتماشي هذه الحركة مع حركة الطبيعة في اللوحة، فالخلفية في لوحاته لا تقل أهمية من حيث توزيع العناصر ولا من حيث الألوان عن الأشخاص، أبطال اللوحة الموجودة على كامل المساحة مثل لوحاته «الحصاد»، و«الفلاحون في ريف مصر» و«مناظر من حياة الفلاحين».

إن كل جزء من لوحاته مدروس بعناية فائقة، حتى أنه كان يقول لي «يجب أن تتذكر أن اللوحة مثل جسم الإنسان، لا يمكن اقتطاع أي جزء منها، لأن ذلك يجعلها تنزف، وإذا نزفت انتهت من حيث التعبير، فهي متكاملة، مترابطة يجب أن تبقى حية، وقوية، وحاضرة التعبير بشكل دائم.

يقول بيكار عن الواقعية في الفن «إن الواقعية لها مفهوم خاطئ في أذهان عامة الناس، فالناس يظنون أن الواقع هو تسجيل المظهر الخارجي للأشياء وتسجيل الأحداث التي تمر بالمجتمع تسجيلا حرفيا، وهذا ولا شك فهم سطحي للواقعية، إن مظاهر الأشياء لا تدل على واقعها، فالظاهر شيء والواقع شيء آخر، والواقع الكبير هو الإطار الذي ننظر من خلاله إلى الحياة... إن واقع الكتاب الموضوع فوق المائدة ليس شكله ولا حجمه، ولا كمية أو نوع الورق الذي يتألف منه الكتاب، إن واقع هذا الكتاب في محتواه وفي المعاني التي تكمن بين دفتيه، إنه الحقيقة.

وحول مفهوم الإيقاع في الفن يقول بيكار: إن الإيقاع له تأثير غير مباشر في نقل الأحاسيس إلى الجمهور، وبالتالي التأثير في الناس وتوجيههم التوجيه اللازم نحو الخير، فإننا إذا سمعنا مثلا دقات الطبول التي تتقدم صفوف الجيش كأنها تبعث في نفوسنا معاني البطولة والشجاعة والإقدام، من دون أي حاجة إلى أن تصحب بأناشيد حماسية، والعكس في ذلك له أثر عكسي، فمثلا إذا استمعنا إلى قصيدة حماسية لحنت بلحن ذي إيقاع رخو مائع، فإن تأثير القصيدة يضيع في ميوعة الإيقاع ويذوب فيه. وعلى هذا القياس يمكننا أن نترجم جميع الأحاسيس والمعاني الجميلة ترجمة تجريدية عن طريق الخط واللون والمساحة، ونجسد هذه الأحاسيس تجسيدا صادقا بحيث يشع منها الإحساس نفسه والفكرة الموزعة فيها إلى المتلقي أو الرائي أو المتفرج، ويكون التوجيه عن طريق الإيحاء غير المباشر بهذه الوسيلة توجيها طبيعيا غير مفتعل، من دون اللجوء إلى الحركات التمثيلية أو المبالغة والتهويل في التعبير للوصول إلى هذا الغرض.

بيكار... كالنسمة ولد، وكالطير عاش، وكهلال رمضان رحل... تعلمنا على يديه الحب وكيف نرعاه، والوفاء وكيف نعيشه، والخير وكيف نعطيه، أخذنا منه القيم، وثبت في وجداننا الإخلاص في العمل، وغرس في نفوسنا محبة الناس، وعلمنا كيف نتعامل مع الطبيعة والطير والحياة في الفن.

الإنسان الكبير يبقى حيا في عطائه، في تراثه، في تلاميذه، في الأجيال التي ساعدها ودربها وعلمها وفتح لها طريق الفن والثقافة من خلال نزعه الشوك من دربها، ومن خلال إيمانه بحرية الفكر ونقاء القلب وصفاء النفس، كل لمسة تركها لنا كانت لنا ذخرا... وكل كلمة قالها لنا أصبحت لنا درسا... وكل تصرف مارسه أمامنا كان لنا منهاجا.

معلم وليس كالمعلمين، ونبيل ليس كالنبلاء، وأب حنون ليس كالآباء، وفنان باحث عملاق ليس كالفنانين، قلبه يشع بالخير لكل الناس، نفسه عامرة بالحب لكل ما هو حي، للصغار، قبل الكبار، عطاؤه في ميادين التربية والفن والتعليم والصحافة والموسيقى لم يسبقه إليه أحد.

بيكار سنديانة راسخة في امتداد جذورها حتى الأعماق، شامخة بأوراقها حتى الشمس، لن يموت من زرع نبتة طيبة آتت ثمارها للأجيال وعبر امتداد الزمان، لن يموت من كان يزرع الأمل والفرح على طلابه ويعطيهم من فكره وقلبه وروحه كل معارفه وكل خبراته، وخلاصة تجاربه. بيكار الإنسان والفنان العربي، خالد عبر الزمان، خلود الطبيعة، وخلود الجمال، وخلود القيم الخيرة عبر التاريخ. منحه جمال عبدالناصر وسام الاستحقاق، جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٧.

ومنحه الرئيس حسني مبارك وسام جائزة الدولة التقديرية عام ٢٠٠١. ومنحته مؤسسة الفكر العربي التي يرأسها الأمير خالد الفيصل الجائزة التقديرية الأولى، تقديرا لدوره وجهوده في الفنون التشكيلية، فنانا عربيا رائدا.. منح هذا التقدير قبل أسبوعين فقط من وفاته عندما اجتمع المجلس التأسيسي لهذه المؤسسة في القاهرة، ووضعت أول جائزة تقديرية للمبدعين العرب الكبار. وفي الفن كان بيكار هو الذي استحق هذا التقدير

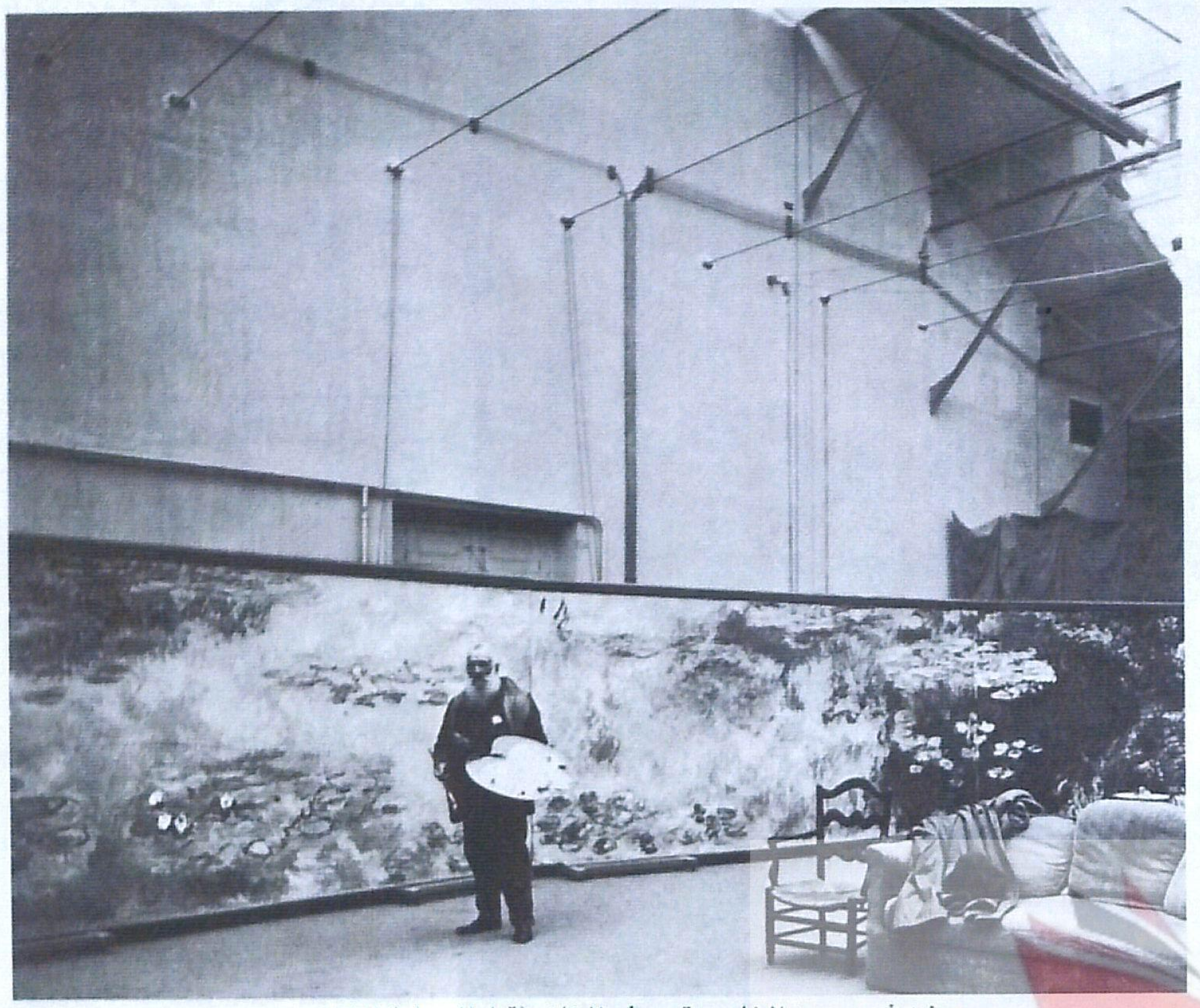
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العدد السادس والعشرون/ فبراير/ 2003

«مع الزمن تفتحت عيناي، فهمت الطبيعة، وفي الوقت نفسه تعلمت حبها»

هذه الكلمات هي لأوسكار كلود مونيه، قالها حين بدأ يتعلم الرسم مع معلمه أوجين بودان على ضفاف نهر السين. ولا عجب أن نسمعه يقول ذلك فقد أمضى حياته يرسم المناظر الطبيعية بضربات ريشته بطريقة لم يسبقه إليها أحد. وكان الرائد في مدرسة الانطباعيين.

مونيه رائد الرسامين الانطباعيين



مونبه في مرسمه الخاص وتبدو في الخلف (قبل الصباح) ١٩٢٤

لينا بدر - سوريا

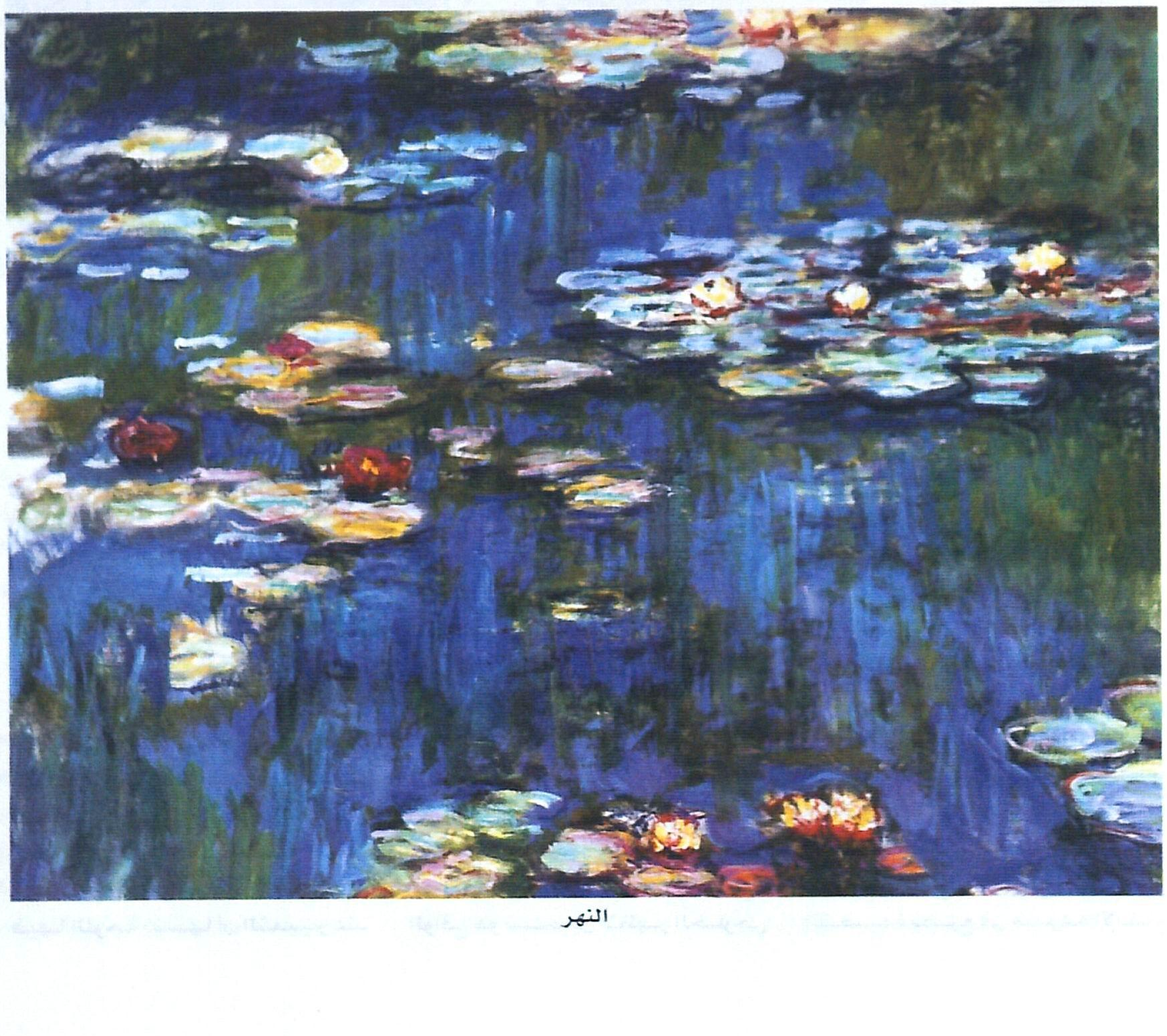
ولد مونيه في ١٤ نوفمبر من العام ١٨٤٠ في باريس.

أمضى سني حياته الأولى يتعلم الموسيقى بسبب موهبة أمه بالغناء. دخل مدرسة الهافر، لكنه لم يطق حصارها، وكان يتسلى برسم النماذج الكاريكاتيرية لبعض الشخصيات المحيطة به وبرسم السفن والمناظر التي توضح ميله إلى العيش في الهواء الطلق. بعد موت والدته، عاش مع عمته التي كانت تملك مشغلا للرسم يعمل فيه الرسام أمان غوتيه وتركت ابن أخيها يتعلم منه. وكان مونيه يبيع لوحاته الأولى لبائع أطر اللوحات، لكن من تعهد بتعليمه الرسم فعليا هو أوجين بودان الذي يعترف بفضله مونيه إلى الأبد.

قدم له والده العديد من طلبات المنح لدراسة الرسم في باريس رفضت جميعها، لكنه رحل إليها أخيرا وراح يرقب أعمال الفنانين الكبار من أمثال «دولاكروا، تريون، روسو، وغيرهم»، وعمل في الأكاديمية السويسرية في معرض salon. أتيحت له فرصة الذهاب إلى أفريقيا، وملأ جعبته من هناك بانطباعات الألوان الحارة والأضواء المشتعلة وقد ظهر تأثير تلك الزيارة لاحقا في لوحاته. حين عاد إلى «هافر» تعلم على يد الرسام الهولندي جونكيند الذي علمه كيف يرى الأشياء. حين بلغ الثانية والعشرين من عمره، أقر أن لا شيء يثنيه عن عزمه على أن يصبح رساما.

في صيف ١٨٦٣ رحل مونيه مع أحد أصدقائه إلى قرية جبلية، ووقع في الحال أسير حب الغابة ورسم الطريق المؤدية إليها. ويعاود الرحيل لهذه القرية ليرسم لوحته الرائعة «غداء فوق العشب» التي تركها فيما بعد لصاحب البيت في «أرجنتوي» إذ لم يتمكن من دفع إيجار المنزل، وكان مصير اللوحة اللف والرمي داخل القبو. وقد تحسر عليها وتمنى استرجاعها فيما بعد لأنها تمثل بداياته الحقيقية كفنان.

في العام ١٨٦٦ رسم لوحة «السيدة ذات الرداء الأخضر» متخذا من «كاميل دونسيو» موديلا وقد تزوجها وأنجبت له صبيين. وفي العام نفسه رسم «نساء في الحديقة» التي كتب عنها الكاتب إميل زولا: «نساء بفساتين صيفية فاتحة، يقطفن الأزهار في ممرات حديقة. تسقط أشعة الشمس فوق تنانيرهن البيضاء الناصعة ويرسم ظل الشجرة المنسدل فوق الممرات والفساتين المضاءة بالشمس غطاء رماديا كبيرا. لا شيء أغرب من الواقع». صار لمونيه عائلة صغيرة وسكن في «هافر» كان يرسم اللوحات التي ترد وترفض، وكان العوز في انتظاره، دوما ينقل مكان إقامته مضطرا ويشتكي حزينا في إحدى رسائله لأحد الأصدقاء: «منذ ثمانية أيام لا أملك الخبز ولا نارا للموقد ولا زيتا للقنديل» فالفن لم يكن يدر عليه المال الكافي للعيش، ولم يكن يتردد بطلب العون من أصدقائه الذين ساندوه كثيرا، وأكثرهم عونا كان «رونوار» وقد نصب الاثنان حاملات لوحات الرسم جنبا إلى جنب في نواحي «مارلي، لو فنسين، بوجيفال» تلك المنطقة التي ستدعى لاحقا مهد الانطباعية.



النهر

أثناء الحرب الفرنسية - البروسية في التاسع عشر من يوليو ١٨٧٠ غادر مونيه وعائلته إلى لندن، وتعرف هناك على تاجر بدأ بشراء لوحاته لأمد طويل. وزار بعد ذلك هولندا التي بدت له أجمل مما قيل عنها بكثير بمنازلها القرميدية وطواحينها الهوائية وسفنها الشراعية، وراح يرسم بحمية لا مثيل لها.

في السابع عشر من يناير ١٨٧٤ أسس مونيه ومجموعة من الفنانين جمعية جمعت كلا من «ديغا، رونوار، بودان، سيسلي، بيسارو وغيرهم سميت الجمعية المغفلة للرسامين والنحاتين والنقاشين»، وكان أول معرض لهم في مكان لدى المصور «نادار»، وراحت الصحف تتحدث عنهم بعناوين عريضة «معرض الانطباعيين» أو «رؤية الأشياء»، ثم تتالت معارضهم، وعلق «زولا»: مما لا شك فيه أن مونيه يترأس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعته، إذ تتميز ريشته ببريق غريب.

في أرجنتوي رسم مونيه أجمل لوحاته المغمورة بالضوء، إذ سكن منزلا قريبا من نهر السين واستفاد مما حوله كمواضيع للوحاته، فاهتم بالمراكب الشراعية في حوض النهر ورسم زوجته وابنه في لوحة شقائق النعمان، حقل تلتمع فيه علامات حمراء متوهجة فوق العشب الأخضر وقدم تلك اللوحة في أول معرض للانطباعيين.

مونيه الباريسي المولد، لم يرتح للمدينة كما ارتاح بين أحضان الطبيعة. فقد بدت له باريس مملوءة بالتناقضات قياسا بالبحر والجبال، وكان يتردد إليها للقاء الأصدقاء فقط. ومع ذلك رسم باريس التقليدية: الأرصفة، الجسور في قلب العاصمة ومحطة القطار، ثم راح يرسم باريس الصاخبة بجموعها المرحة وحياتها المعاصرة، «بولفار ده كابوسين»، وقوبلت لوحاته بانتقادات كثيرة، لكنه الشغوف بالحدائق رسم نزهات الناس أي المجتمع المخملي في «باريسيون في الحديقة» متلاعبا بالنور المتخلل عبر أغصان الأشجار، وفي العام ١٨٧٩ غادر باريس مودعا إلى الأبد وقال: «سأعود لأصبح ريفيا ولن أعود إلى باريس إلا لتسويق لوحاتي».

باحثا عن الضوء واللون، أمضى مونيه حياته ولكن ليس بعيدا عن هذا النهر الذي كان مصدر إلهامه الأول. وهو إن اضطر إلى الانتقال تاركا مسكنه إنما ليبقى على ضفاف النهر، وحين سكن في «فينوي» كتب في إحدى رسائله: «نصبت خيمتي على ضفاف السين في مكان رائع».

في العام ١٨٨٠ ماتت زوجته «كاميل» تاركة له طفلين، وجاء شتاء قارس تجمد خلاله نهر السين، وقد تأثر الفنان بجمود النهر ورسم لوحة بألوان شتوية مطبوعة بالحزن والهدوء وسماها «تقصف جليدي»، وقد ترجمت تلك اللوحة الظروف القاسية التي عصفت به، كما مثلت مرحلة جديدة في حياته كوداع لسني حياته الأولى وانفصاله عن مجموعة الفنانين الانطباعيين، وأقام في العام نفسه أول معرض خاص به. وهكذا انتهت كاميل من حياته لتحل مكانها «أليس هوشديه» وانتقل للعيش معها وولداه ورسم مودعا «حديقة الفنان في فيتوي» عام ١٨٨١ بدت فيها بتلات أزهار عباد الشمس تهتز تحت الشمس بفضل ضربات ريشته المتقطعة.

في الثانية والأربعين من عمره، راح يتطلع إلى نوع من الاستقرار، لكنه لم يختر باريس للسكنى، بل «جيفيرني» تلك القرية الساحرة الواقعة على رافد نهر السين، ولم يكف عن التصريح بسعادته للسكنى هناك وتعلقه بتلك البقعة. وقد رسم العديد من لوحات المراكب فوق النهر والمنطقة المحيطة به.

اليابانية

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

رحل مونيه للمرة الأولى إلى ساحل البحر المتوسط بصحبة الرسام «رونوار» وكان ذلك الى مدينة «بورديغييرا» المركز الشتوي المعروف بلطف مناخه وغزارة نباتاته المدارية. وقد مكث مونيه فترة من الزمن عمل فيها وحيدا، كما يفضل دوما، استمتع بالتنزه تحت ظلال أشجار البرتقال والليمون والبلح والزيتون الرائعة، ورأى في المنطقة جوا خاصا لا يشبه الأماكن الأخرى، وراح يرسم مستخدما تدرج ألوان غير عادية تتلألأ بالنور وتشع بالدفء. وعاود الرحيل إلى ساحل البحر بناء على نصيحة الكاتب الفرنسي «موباسان».

وكانت رسوماته بالأزرق والوردي والذهبي ولون الحجر، ولكي يترجم الضوء المتوسطي استعمل درجات ألوان تذكر بألوان الباستيل، كأنها نفحات رياح الميسترال فوق الغطاء النباتي هناك.

أما من سواحل بحر المانش فلم ير الألوان ذاتها، إنما أعجب بالأمواج المتلاطمة فوق الصخور الهائلة التي تشكل مغاور ومسلات غريبة وقد سماها «بلاد البرية».

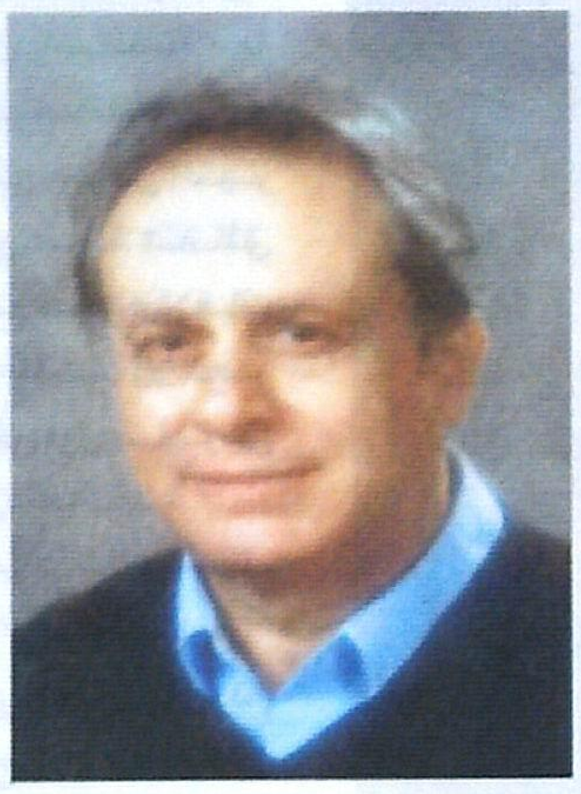
منذ بداياته اهتم مونيه بالحدائق ورسمها في لوحاته. وفي كل منزل كان يسكنه كانت هناك حديقة يهتم بها ويرعاها ويربي نباتاتها بيديه حتى صار اسمه «الفنان البستاني»، وذهب إلى أبعد من ذلك في بيته في «جيفيرني»، إذ جعل المكان مرتبطا باسمه وصار اسمه «حدائق مونيه». وأثناء سفره كان يوصي زوجته بالعناية بالأزهار ويكتب لها الرسائل الخاصة لهذا الغرض. وآخر حدائقه سماها «حديقة المياه» نظرا إلى ما فيها من أحواض ماء تتعانق مع جسور صغيرة تذكرنا بميله إلى الفن الياباني. وهكذا تناول الفنان جوانب عديدة من الحديقة كالجسر والنباتات المتنوعة والممرات الضيقة الضائعة تحت الخضرة والنباتات المعرشة منها والمتدلية. لكن أكثر ما شغف به كان نباتات عرائس النيل، تلك الفراشات ذات الأجنحة الجلدية المزرقة تطفو فوق سطح المياه الساكنة. رسم مونيه عشرات اللوحات لهذه الزهور التي صار مهووسا بها، وعرفت نجاحا كبيرا في العالم وارتبط ذكرها باسمه. وفي نهاية الحرب العالمية الأولى ١٩١٨، شرع مونيه يرسم في صالة «الأورانجوري دي تويوري» جداريات تمثل سطح بحيرة تشملها الهدوء والسكينة وترتاح على سطحها أزهار عرائس النيل الرائعة تتناثر بكل روعة هنا وهناك تطغى ألوان البنفسجي بدرجاته اللامعقولة وكأنها تعبر عن الحزن في روح الفنان الذي قال: «كم هي فظيعة نهاية الحياة»، تاركا رسالته الأخيرة فوق تلك الجدران معبرا عن ذاته بفن جديد تخطى حدود التجريد.

للمبدعين أقطاب تتجاذب فيما بينها، وما يؤكد ذلك هو علاقة مونيه بمبدعي عصره الذي تميز بظهور العديد من الفنانين والأدباء العظام الذين لا يزالون في ذاكرة الإنسانية حتى يومنا هذا. وقد جمعته بهم علاقات قوية وصداقات متينة تكشف عنها المراسلات العديدة التي كانت تتم بين الفنان وبينهم. فمع أصدقائه من هؤلاء ربطته علاقات عميقة فيها الكثير من المشاعر واللقاءات والمساعدات ورسائل التهنئة وتبادل الآراء حول الأعمال ومن هؤلاء: بودان، سيزان، بيسارو، رونوار، ديغا، فان جوخ، والنحات المبدع رودان، كما عاصره كتاب في غاية الأهمية مثل: إميل زولا، موباسان، والشاعرين مالارميه وماريبو. مات مونيه في العام ١٩٢٦ عن عمر يناهز السادسة والثمانين، لكن بموته لم تنته الانطباعية، وإن قال ذلك البعض فلشعورهم بالإعجاب الشديد به، إذ لا يضاهيه أحد في الانطباعية. والبعض الآخر يذهب إلى القول إنه كان ذا بعد فضائي مقدس خاصة في جداريته الأخيرة.

تتوزع أعمال مونيه في أنحاء العالم. هناك أكثر من ألفي لوحة في فرنسا، ثلاثون منها في متاحف المقاطعات وباريس. هذا غير متحف رودان ومارماتون وأورسي واورانجوري دي تويلوري. أما في «جيفيرني» حيث بيت «كلود مونيه» فهو يستقبل الزوار لمشاهدة حدائقه ومشغله وبيوت النباتات الزجاجية والمنزل، وهي المكان الذي أمضى فيه الفنان أواخر سني حياته، وزيارته بمنزلة نزهة داخل إحدى لوحاته الرائعة ◆

يرى الفنان التشكيلي الأردني سعيد حدادين «بأن الفنان التشكيلي سواء كان رساما أو خزافا أو حرفيا أو نحاتا فهو المؤلف والمخرج والمنتج لعملية إبداعية متكاملة، تحتاج إلى جهد واع، ورؤية ثاقبة، فهو يعمل كل شيء بمفرده، لذا لم تأت شهرة فنانين عالميين من فراغ أمثال، دافنشي، انجلو بوتشيلي، بيكاسو، وغيرهم».

الفنان حدادين يطلعنا عبر الحوار الآتي على ملامح تجربته ورؤيته الفنية.



الفنان الأردني سعيد حدادين :

حريتي . انتمائي

ماذا تبقى من صور في ذاكرتك عن بداياتك الفنية وعن الحركة التشكيلية الأردنية؟ وكيف تلقت عائلتك قرارك بدراسة الرسم كونك الابن الأكبر، وفي فترة كان المعتقد والسائد عن دراسة الفن بأنه ضرب من الجنون؟

تكونت الحالة الفنية لدي من خلال متابعتي للمعارض القليلة التي كانت تقام في الفترة التي سبقت ذهابي لدراسة الفن في روسيا، حيث تابعت معارض الفنانين توفيق السيد، مهنا الدرة، رفيق اللحام وغيرهم، وفي حين لم تكن وسائل الاتصال متوافرة، فقد كان الاطلاع على الفنون صعبا وغير ميسر، فقد مارست الرسم في البيت عن طريق النقد من الكتب.

وعندما قررت دراسة الفن بعد إكمال المرحلة المدرسية، كانت المعارضة التي واجهتها صعبة لكنها لم تحبطني أو تثني عزيمتي، بل التحقت بكلية الفنون في الاتحاد السوفييتي «سابقا» في العام ١٩٧٤، ومنذ ذلك التاريخ وأنا في خضم الفنون.

رسمي الجراح - الأردن

بعد هذا الزمن أصبحنا أمام متاهة لونية وشكلية فما اللوحة التي تستوقفنا أو التي نريد؟ ومن الفنان الحقيقي؟

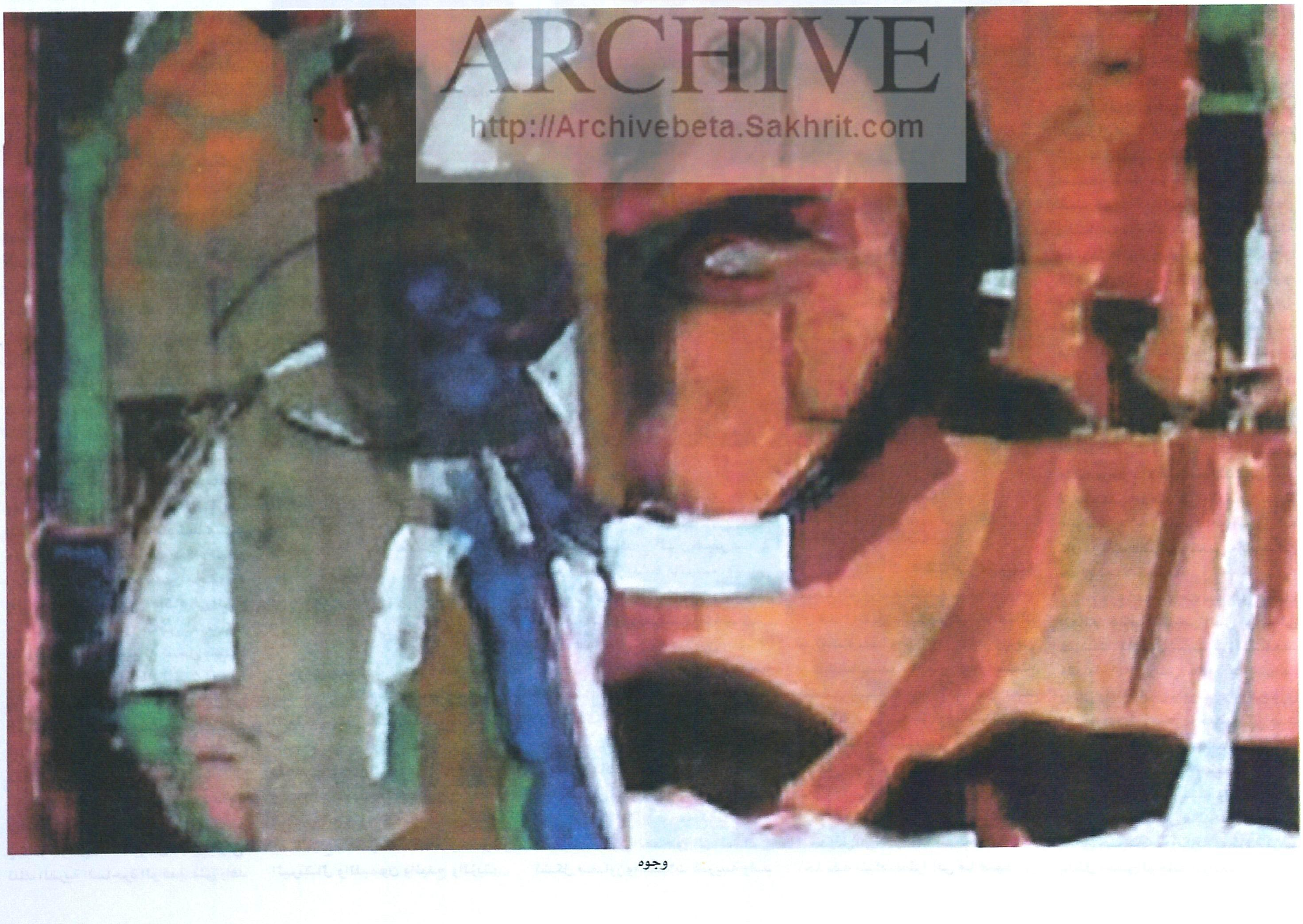
الفنان الحقيقي هو من يملك رؤية وفكرا ولا يقف خلف العمل الإبداعي إلا مبدع، ثم إن المثول أمام «الكانفس» الأبيض هو بمنزلة الامتحان للفنان، فمن كان واعيا ومثقفا سيترك على السطح الأبيض رسالة وتراثا ليظل سنين يؤرخ من خلالها لوعته وثقافته وحضارته.

والفنان التشكيلي هو المخرج والمنتج والمؤلف فهو ينجز كل شيء بمفرده، لذلك تكون شهرته عظيمة ولها قيمة غير شهرة الممثل أو المغني.

لا يمكن مقارنة أو قراءة اللوحة التشكيلية مثل الرواية أو الشعر فهي احساس أولا وأخيرا، وهي ذات مضمون جمالي. ويعد فهم ما في اللوحة من أكثر الأمور تعقيدا ويعتمد فهمها على الفنان المثقف بثقافة بلده، الذي يجب أن يكون على مستوى عال من الفكر.

واللوحة لا تحظى بالتقدير لألوانها أو تكوينها بل بالفنان الذي ابتكرها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وجوه

فالعملية ليست عملية عجن لوني بل هي أبعد من ذلك بكثير، والذين يقفزون إلى التجريد مباشرة هم العجزة أصحاب الثقافة الجاهزة، وهم يستخفون بمشاعر الناس «الجمهور» الذين خربتهم الثقافة الاستهلاكية.

أود الاشارة هنا إلى أن الفنان له مطلق الحرية ويجب أن يكون كذلك وإلا فلن يحقق ما يصبو إليه، ولن يحقق العدل والاتزان والرسالة التي يريد إيصالها.

ما تقييمك لواقع التشكيل في الأردن؟

الفنان هو الذي يسجل ويؤرخ باللون الفترة الزمنية التي يعيشها، لكن الفنان الآن، مع استثناءات قليلة، ليس لديه هم ثقافي وهو غير واقعي، فهو يعيش في معاناة ويرسم معاناة الآخرين، والمعارض التي تقام مهرجانية لا تلامس البحث والتجريب والعمق الثقافي، والحالة الأردنية تشبه حالات عربية كثيرة وفيها الحراك متذبذب ودون المستوى.

في فترة ما مارست رسم الكاريكاتير لكنك لم تواصل... لماذا توقفت؟ وكيف تقيّم اللوحة الكاريكاتورية؟

هنالك عادة عربية معروفة وهي إن حل عليك ضيف يجب أن تطعمه وتشبعه ولا تبقيه يحس الجوع، والمشاهد للكاريكاتير اليومي مثل الضيف إذا لم تشبعه برسومات مملوءة ومحتشدة بالحقيقة والحرية سيكون مجموعة من الخطوط والأشكال التافهة، ورسام الكاريكاتير في حالة مواجهة دائمة واستنفار، ويجب أن يظل مواكبا للحدث مدافعا بشراسة عن القضية التي يعتقد أنها صحيحة.

وأود ن ألفت الانتباه هنا إلى أن الخطأ الفادح هو شرح الرسم بالكتابة، وأقول إما الرسم وإما الكتابة، ومن السذاجة شرح الكتابة بالكتابة ذلك أن الرسم هو إحدى صور الكتابة البصرية.

ما أثر ثقافة الفنان ومرجعياته في اللوحة؟

الفن بريء من كل التهم وهو يرفع من قيمة الفنان إذا كان عملا إبداعيا، وعندما يشرع الفنان في الرسم لا يضع في حساباته كم سيحقق له هذا العمل أو ذاك من أرباح، بل ليسجل وعيه وثقافته، فهو يقدم إلى الجمهور الواعي فكرا جديدا يحترم فكرهم. أضف إلى ذلك أن الدعاية والاستهلاك أدّيا بالفن إلى أن يصبح سلعة لينتج بعد ذلك أعمالا هزيلة.

وبما أن المثقف هو ضمير الأمة، والفن هو قيمتها التي ترفع من مستواها، فقد سبقتنا أمم كثيرة نتيجة الوعي العالي، والحرية التي لا تلازمها خطوط حمراء، فالفنان الذي يمتلك حرية ويحظى بواقع معيشي مريح لا بد من أن يمتلك شروط الإبداع والانتماء.

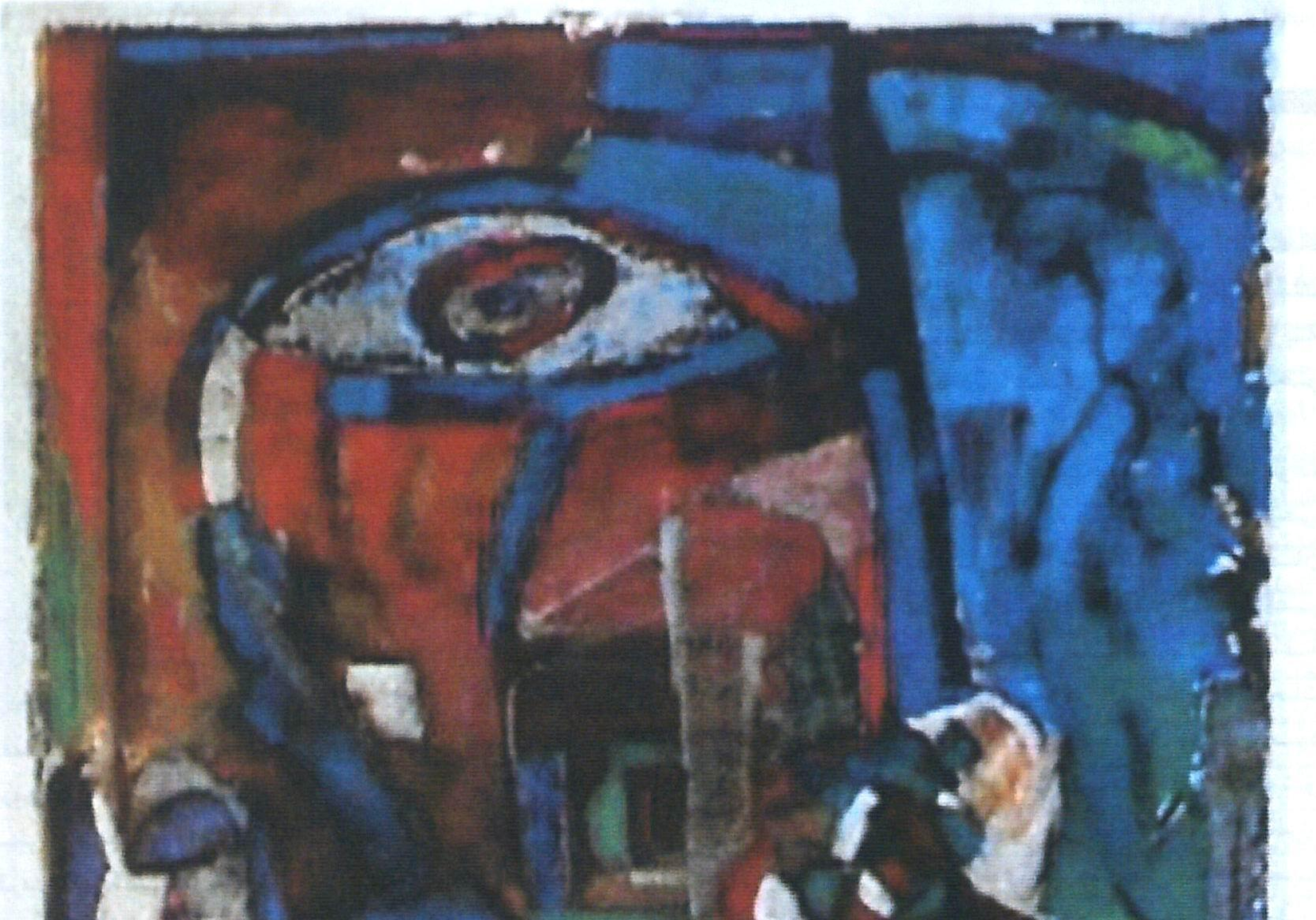
أين دور الفن في المجتمع الحالي الذي يركن إلى الثقافة الجاهزة والاستهلاك الطاحن؟

القاعدة الصحيحة أن الثقافة الحقيقية والواعية هي التي تقف خلف اقتصاد سليم وليس العكس، والوعي

شباك

"الفنان الذي يملك حرية ويحظى بواقع معيشي مريح لا بد من أن يمتلك شروط الابداع والانتماء"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عين بعيدة

السليم يجعل الأشياء تسير بشكل سوي وصحيح، في حالة الفن يلتقي الجميع على اللوحة متذوقين غير مختلفين، وكذلك على المشهد السينمائي الجميل منبهرين، ومثله المسرح لكن في حالة الرياضة يختلفون والحالتان السياسية والاقتصادية كذلك لا تخلوان من خلاف وتضارب مصالح.

إذن فالجمال سمة إنسانية لا يمكن الاختلاف عليها لأنها ليست مصلحة كبقية المصالح، والفنان يتأثر ويندمج مع الواقع لكنه يؤثر فيه، ويجب أن يحاول تصحيحه إن كان واقعا معوجا.

كيف يمكن استقطاب جمهور للنشاطات الفنية بعد أن بدأ يتقلص وأصبح حضوره القليل مقلقا؟

يجب تأجيج حياة الناس الثقافية باستمرار ودفع الفنانين للمساهمة، ويجب أن تتصدى الدول التي تريد الارتقاء إلى مصاف الدول المتقدمة لإعطاء العمل الثقافي الأهمية القصوى، كيف يمكن أن تجد مثقفا والكتاب سعره أعلى من الخبز، بل لا يوجد معرض لعرضه بشكل مستمر؟، كيف تريد متذوقا للفنون وصورة «البرجر» في كل مكان من الشارع فيما يجب أن تحتل اللوحة واللون مكان الأكل الذي أتخم العقول قبل البطون؟ أين الجداريات والأنصاب في الميادين التي يعرض فيها الإرهاب البصري من بنايات مغروسة مثل السكاكين في جسد الأرض؟

ثم إن مادة التربية الفنية في المدارس إن لم تكن ملغاة يتم شغلها في مبحث آخر، رياضة مثلا أو رياضيات، وغيرها وهذا لا يلتفت إليه أحد، فكيف يتسنى لك أن تجد مثقفا أو متذوقا فنيا؟ انظر إلى الطفل في إيطاليا فهو يمشي في ميدان يحوي نحت الأنجلو، وشارع لكنيسة رسم واجهتها الفنان دافنشي، وشارع آخر فيه إبداع للفنان لبوتشيللي مثلا، كيف سيخرج يا ترى؟ سيكون لا شك مختلفا عن طفل العمارات المصفوفة والاستهلاك.

أغلب أعمالك لوجوه لا يفارقها الحزن... فلماذا؟ وبماذا تنشغل على الصعيد التشكيلي حاليا؟

الوجه الإنساني - تلك الساحة الصغيرة - هو ساحة وشاشة الفرح والحزن والإحساس، شاشة تترجم دواخل النفس وهمها الكبير، وهي حزينة لأنه لم يعد هنالك الفعل الإنساني النادر «الحب»، وإن وجد فهو مقموع من عادات بائدة، ثم نحن أمة بلا انتصارات، فكيف تريد وجوها غير حزينة أمام هذا الواقع المرير والمعيشي الصعب والإنسان يخاف الغد، والاستلاب هو ما يسيطر علينا وهذه هي الحقيقة في كل فنوننا.

سأجرب بعد الوجه البحر الذي صنع القبطان وصقل اللؤلؤ، ولعلي أقارن بين حالتي البحر والقلق فالقضية مثيرة، ثم لكي أبتعد عن حالة التماثل والتكرار الموجودة في الزخرفة سأخوض تجربة البحر التي سأقدم من خلالها أفكارا ووسائل جديدة لكن ضمن ثقافتي وذاكرتي العربية ◆

أشبال بجمعية الأندلسية أواسط السبعينيات يتوسطهم ولي العهد آنذاك (الملك محمد السادس حاليا)

تعتبر الموسيقى الأندلسية، من الألوان الموسيقية التراثية، الأكثر أصالة وعمقا. وتتميز بتنوعها، وغناها الفني، وتعدد أساليبها، تبعا لمدارسها الثلاث: (مدرسة الآلة - المدرسة الغرناطية - مدرسة المألوف).

كما تتميز أيضا بامتدادها الأورومتوسطي، وبطابعها المغاربي؛ نظرا للروابط التاريخية بين شعوب المنطقة، خصوصا في عهد الحضارة الأندلسية، وما نتج عنها من إشعاع شمل مختلف أوجه الإبداع الفني والأدبي، ومس جميع مناحي الثقافة والفكر.

«الفنون» تلقي الضوء على الموسيقى الغرناطية في مدينة وجدة، إحدى أهم الحواضر المغاربية التي احتضنت التراث الموسيقي الأندلسي. وحافظت على أصالته ومقوماته الفنية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتكون من ١٢ مقاما

الموسيقى الغرناطية في مدينة وجدة

عبدالقهار الحجازي - المغرب

مدينة وجدة، عاصمة الجهة الشرقية للمملكة المغربية. مدينة الألف سنة. المتاخمة للحدود المغربية - الجزائرية، تشكلت ملامحها الثقافية عبر الزمن. منذ أن أسسها زيري بن عطية المغراوي سنة ٩٩٤م ميلادية، وهي حاضرة وشاهدة على التاريخ «بأسوار مدينتها العتيقة، وبواباتها الضخمة، وأزقتها الأثرية البديعة، وأقواسها المتقنة الصنع، وأسواقها المزدحمة، تشم رائحة العصور الغابرة من جنباتها، وتشد مسامعك ألوان من الموسيقى المحلية المنبعثة من المحلات التجارية للأشرطة الموسيقية المنتشرة وسط المدينة القديمة. ويمكنك أن تتعرف لونا من النغم الأصيل المتأنق، في إحدى الأمسيات الموسيقية، داخل أحد المعالم المعمارية العريقة. في إطار الأنشطة الثقافية المحلية، التي تتميز عروضها بجمالياتها الأخاذة التي تحملك إلى عوالم «الفردوس المفقود» (الأندلس). إنها الموسيقى الغرناطية أو الطرب الغرناطي كما يحلو للوجديين أن يسموها. ستجد نفسك في فناء بيت أندلسي المعمار. شاسع المساحة، تستغل فضاءاته، منذ عقود كمكتبة عمومية. تسمى: خزانة الشريف الإدريسي. وسط جمهور له ذائقة جمالية خاصة. وأمام توالي فرق للطرب الغرناطي على الأداء الموسيقي والغناء وهم يرتدون زيا غالبا ما يكون مغربيا - أندلسيا، يتكون من جلباب أبيض وطربوش أحمر، وحذاء خفيف يسمى «البلغة». ويمكنك أن تتابع الطرب الغرناطي، أيضا في حديقة متحف «للامريم» الأثري حيث مسرحها في الهواء الطلق، لا يتسع إلا لبضع مئات من الحاضرين. وكأنه صمم خصيصا لجمهور نوعي غير محتشد، أو تستمتع به في «دار السبتي» العريقة البديعة فسيفساؤها ونقوشها، فتوحي إليك أعمدتها الشامخة، وسقفها العالي، وشرفاتها المطلّة، وجنباتها الواسعة، بجلال ورهبة المكان، وتخلبك ثرياتها المتدلية، وجدرانها المزينة فتحس، فعلا، بجمال السحر الوجدي.

الفنان محمد شعبان

وتشهد مدينة وجدة في السنوات الأخيرة حركة ملحوظة للموسيقى الغرناطية، من خلال مهرجان الطرب الغرناطي الذي تشرف على تنظيمه كل سنة وزارة الثقافة والاتصال، ومركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة. وقد تعود الجمهور على برنامج من شقين: شق تطبيقي يتعلق بالأداء، وشق نظري فكري. فهناك عروض موسيقية تقدمها جمعيات وفرق للطرب الغرناطي بوجدة، ومنها: الجمعية الأندلسية، والجمعية الموصلية، وفرقة الشيخ صالح، والمجموعة الغرناطية لولاية وجدة، والجمعية الإسماعيلية، وجمعية السلام وجمعيات من الجزائر الشقيقة، كجمعية نادي الهلال من مدينة مستغانم، ويشارك في المهرجان أبرز الفنانين المغاربيين الممارسين لهذا النوع من الموسيقى، أمثال الشيخ أحمد بيرو، وعبدالسلام بريول، وبهيجة رحال، وفرانسواز أطلان، وزبيدة الإدريسي وسامي المغربي.

كما جرت العادة أن يشتمل البرنامج أيضا على ندوات حول الطرب الغرناطي، من مختلف الجوانب التاريخية والفنية، يساهم فيها عدد من الأكاديميين والباحثين، وأطر الجمعيات والمجموعات الموسيقية، بالإضافة إلى معرض لصور الدورات السابقة للمهرجان. وقد تمكنت هذه التظاهرة الفنية المهمة على مدار دوراتها الإحدى عشرة، من استقطاب جمهور نوعي عريض من ممارسين للموسيقى، في ألوان نغمية أخرى، ومثقفين ومهتمين متذوقين.

في كُتيب للجمعية الأندلسية بوجدة، كتب بخط مغربي جميل

بعنوان «نوبات من الطرب الغرناطي». صنائع أندلسية وقصائد مديحية، نقرأ في بطاقة تعريف الجمعية: «إن الموسيقى من أهم الوسائل التي ترقى بأذهاننا إلى مستوى الجمال المطلق والفناء فيه....». وفي النغم الأندلسي عامة والغرناطي بصفة خاصة ما يجعلنا نحس بسعة فضائه، وعمق أغواره وسحر جماله أكثر مما يمكن أن يصوره الطرب نفسه. والنغم الرفيع ليس مجرد طرب، بل يتعداه إلى ما هو أعمق، إلى ما يوحي بالجمال ويرتفع بإحساسنا إلى مستوى الفناء فيه. إنها تلك الطاقة التعبيرية التي تزخر بها بنية العمل الموسيقى الغرناطي: النوبة بطبوعها وميازينها، بقالبها المصوغ بدقة فنية بالغة. بحيث ألفت الصياغة اللحنية بين عقلانية المنطق الرياضي، وشعرية النغم تأليفا عجيبا، تزخر به الحركة اللحنية - الإيقاعية، ويفصح عنه الأداء الموسيقي عزفا وغناء.

إننا نشعر بالطرب، بفضل تلك القوة التعبيرية. وقد نشعر بالدهشة والانبهار ويجتاحنا ذلك الإحساس بالجمال المطلق، بل ويمكن أن نرقى إلى درجة الفناء فيه.

ويؤكد عبدالعزيز بن عبدالجليل صاحب كتاب «مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية» أن الموسيقى الأندلسية مكونة من عدة مدارس هي:

«المدرسة التونسية وأصلها إشبيلي. والمدرسة الجزائرية وأصلها غرناطي، والمدرسة المغربية وهي متأثرة بالمدرسة البلنسية في فاس، والمدرسة الغرناطية الحديثة في تطوان وشفشاون....». ومن المؤكد أن الموسيقى الغرناطية مدرسة أندلسية قائمة بذاتها من بين ثلاث مدارس تشكل كلها الموسيقى الأندلسية:

١- مدرسة الآلة وهي السائدة في المغرب.

٢- مدرسة الغرناطي في وجدة والرباط والجزائر.

٣- مدرسة المألوف في تونس.

وعدد مقامات الموسيقى الغرناطية اثنا عشر مقاما هي: الماية - رمل الماية - الرمل - الذيل - الرصد - رصد الذيل - الزيدان - الصيكة (بالصاد وهي مختلفة عن مقام السيكاه) - المزموم - الحسين - الغريب - المجنبة - وأربع نوبات ناقصة هي: الموال - غريبة الحسين - الجركاه - العراق - وإيقاعاتها خمسة هي: المصدر - البطايحي - الدرج - الانصراف - المخلص.

وغالبا ما يقوم غرناطي وجدة، على قالب لحني - إيقاعي مكون من ثلاث لحظات كبرى:

١- مقدمة آلية: تعزف على إحدى الآلات الوترية: عود أو كمان أو بانجو أو مندولين.

٢- موال يؤديه المنشد مع مصاحبة آلية.

٣- أداء القصيدة وتشترك فيه الآلات الموسيقية مع تجاوب المجموعة مع صوت المنشد المنفرد.

اهتم سكان مدينة وجدة بالموسيقى الغرناطية، وتأنقوا في تذوقها فأسست جوقات ومجموعات موسيقية أندلسية عدة، وظهرت جمعيات تؤطر هذه الحركة الموسيقية. وقد عرف عقد الثمانينيات تأسيس عدد منها تمارس الطرب الغرناطي وتعنى بنشره. من أهمها الجمعية الموصلية للطرب الغرناطي، ومجموعة الشيخ صالح ومجموعة السلام. إلا أن أقدم هذه الجمعيات وأهمها قبل الاستقلال، كما يشير إلى ذلك يونس الشامي صاحب أول تدوين بالنوتة الموسيقية لمقامات الطرب الأندلسي في أجزاء ضخمة، يحمل كل جزء منها اسم المقامات الأندلسية المدونة، هو الجمعية الأندلسية للطرب والمسرح والآداب بوجدة. وقد أسسها محمد بن إسماعيل في وجدة سنة ١٩٢١، ولا تزال قائمة إلى اليوم. وهي جمعية ثقافية فنية مستقلة ساهمت في تكوين أجيال متتالية من الفنانين، الذين عملوا طيلة عمرها المديد على خدمة التراث الموسيقي الأندلسي الخالد وصيانته من الاندثار، ومن الأهداف التي عملت على تحقيقها:

- النهوض بالموسيقى الأندلسية، وما يتصل بها من فنون وآداب.

- صيانة التراث الأندلسي، والعمل على تطويره، وتحبيبه إلى الجمهور، ونشره بطرق علمية تساير روح العصر، مع المحافظة على أصالته وخصوصيته.

- البحث عن المواهب، وتكوينها تكوينا أدبيا، وفنيا، وجماليا، يؤهلها لنشر هذا التراث، بين الأجيال الصاعدة، بطرق وأساليب تربوية، تخلق لدى ناشئتنا وشبابنا ذائقة جمالية رفيعة، وتجعلهم يتعاملون مع تراثنا الموسيقي الأندلسي، انطلاقا من منظور فكري وجمالي، يهذب النفوس والطباع ويغذي العقول والأرواح، ويرفع من مستوى نظرتهم إلى هذا الفن الذي اقترن - خطأ - في أذهان كثير من الناس، بالخلاعة والمجون خلال عصور الانحطاط والجمود.

كما تعمل الجمعية الأندلسية على ضمان استمرارية ذلك التواصل الحضاري بين المغرب - وجدة خاصة - وبلاد الأندلس، التي ما زالت تحمل في طياتها وكيانها كثيرا من تلك الخصائص الحضارية الخالدة. وللجمعية سجل حافل في مسيرتها الفنية على مدى واحد وثمانين عاما.

أما الجمعية الموصلية للطرب الغرناطي فقد أسست، كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل، بوجدة سنة ١٩٨٤، وهي جمعية موسيقية تهتم بالطرب الغرناطي، وتوليه عناية فائقة، من الناحيتين الأدبية والفنية، وتجعل نشره بين الشباب في مقدمة أهدافها. ويتمثل نشاط الجمعية الموصلية في إحياء سهرات وأمسيات فنية في مختلف المناسبات الدينية والثقافية. كما أنها أبانت عن مستوى فني رفيع داخل المغرب وخارجه، خلال التظاهرات الفنية المتنوعة التي شاركت فيها فرقتها الموسيقية.

في حين تأسست مجموعة الشيخ صالح للطرب الغرناطي سنة ١٩٨٦ ومن أهدافها الأساسية، إحياء التراث الغرناطي، وحمايته من الاندثار. ومحاولة نشره والتعريف به محليا ووطنيا ودوليا، وتشارك المجموعة باستمرار، في مختلف التظاهرات الموسيقية في المغرب، والبلدان العربية وفي أوروبا.

وتنسب هذه الجمعية إلى الشيخ صالح محمد بن سعيد بن صالح شعبان، المولود سنة ١٩١١ بمدينة وجدة، والذي تتلمذ على يد الشيخ محمد بن إسماعيل، والشيخ العربي بن صاري، وهما من رواد الطرب الغرناطي بالمغرب والجزائر. أسس أول جمعية موسيقية له سنة ١٩٣٠ شاركت في مهرجانات وطنية ودولية عدة، له أعمال فنية خاصة جعلته يتميز بالطابع الوجدي الخالص وخصوصا في مجال القصيدة. توفي سنة ١٩٧٣ تاركا رصيدا مهما من الإنجازات الفنية. وروادا من أبنائه وتلامذته، حملوا مشعل مواصلة البحث في هذا التراث الأصيل.

وأبرزهم ابنه الفنان محمد شعبان، أحد رموز الطرب الغرناطي اليوم بمدينة وجدة، الذي جرى تكريمه في الدورة الحادية عشرة لمهرجان وجدة للطرب الغرناطي التي أقيمت في أواخر شهر فبراير من العام الماضي، وتحدث مدير مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة محمد بن عبدالله، لحظة التكريم عن موهبة ونبوغ الفنان محمد شعبان. وما شهد له به شيوخ كبار معاصرون في هذا الجنس الموسيقي الأصيل، كفنان طبع الطرب الغرناطي بطابع خاص، وساهم في تميزه عن الأنماط الموسيقية العريقة في جميع أقطار المغرب العربي.

وائتلفت مجموعة السلام لقدماء الطرب الغرناطي سنة ١٩٨٦ بلم شتات مجموعة من أعلام وشيوخ الطرب الغرناطي بوجدة، أبرزهم أحمد الزموري، وقدمت مجموعة السلام لقدماء الطرب الغرناطي أنشطة وأمسيات عدة، وتواظب على المشاركة في مهرجان الطرب الغرناطي بوجدة. وقد أحيت حفلات بمدينة مليلة سنوات ١٩٩٣، ١٩٩٤، ١٩٩٥ وبالرباط سنة ١٩٩٢، وتمثل هذه المجموعة نموذجا لافتا لامتداد التراث الموسيقي الغرناطي عبر شيوخه في اتجاه الحفاظ عليه، وتطويره على أيدي الهواة من شبابه.

أُسست جمعية التواصل للطرب الغرناطي والأندلسي سنة ١٩٨٥

"
تشهد مدينة وجدة في السنوات الأخيرة اهتماما ملحوظا بالموسيقى الغرناطية، من خلال مهرجان الطرب الغرناطي الذي تُشرف عليه وتنظمه كل سنة وزارة الثقافة والاتصال
"

فرقة الشيخ صالح في الدورة التاسعة لمهرجان الطرب الغرناطي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمدينة وجدة من طرف مجموعة من الشباب الهواة لهذا النوع من الطرب، وبفضل مجهوداتهم المتواصلة استطاعوا تحقيق ما تصبو إليه الجمعية من أهداف ثقافية وفنية. وهذا ما يتجلى واضحا من خلال الأنشطة الثقافية الكثيرة والمتنوعة التي قامت بها، ومنها:

- مشاركة الجمعية في جميع مهرجانات الطرب الغرناطي التي نظمتها وزارة الثقافة بمدينة وجدة، وكذا الندوات والحلقات الدراسية في هذا المجال.

المشاركة في مهرجانات عدة بالجزائر الشقيقة، خصوصا في مدينتي وهران وتلمسان. وفي مختلف المناسبات الوطنية وعلى صعيد الجهة الشرقية من المملكة.

- أسست الجمعية الإسماعيلية للطرب الغرناطي بتاريخ ٢ مارس ١٩٩٢. وقد اشتغل مؤسسو هذه الجمعية من قبل في إطار جمعية السلام لقدماء الطرب الغرناطي، وسميت الإسماعيلية باسم الشيخ محمد بن إسماعيل أحد أبرز رواد الموسيقى الغرناطية، كما شاركت الجمعية في العديد من التظاهرات الموسيقية نذكر منها ما يلي:

- جميع دورات مهرجان وجدة للطرب الغرناطي منذ سنة ١٩٩٢.

- سهرات رمضانية من تنظيم وزارة الثقافة والاتصال.

- إحياء السهرات التي كانت الجماعات المحلية تنظمها بمناسبة الأعياد الدينية والوطنية.

وتعتزم الجمعية في إطار خطة عمل مستقبلية إنجاز المهام التالية:

- تأسيس قسم خاص بالأطفال تابع للجمعية بهدف إعدادهم إعدادا فنيا وتربويا حتى يحملوا مشعل التراث الموسيقي الغرناطي.

- مواصلة المشاركة في المهرجانات الوطنية والدولية.

- التنسيق مع الجمعيات الموسيقية الغرناطية ومركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة فيما يخص البحث الموسيقي الأندلسي عامة والغرناطي بصفة خاصة، والمساهمة في تعزيز مكسب مهرجان وجدة للطرب الغرناطي، لما لهذه الموسيقى من طابع محلي وجدي خالص، وإشعاع فني بالغ الأهمية.

ويتسم عمل الجمعية الإسماعيلية بروح التعاون والتنسيق مع مختلف الجمعيات والفعاليات الغرناطية.

- مجموعة ولاية وجدة للطرب الغرناطي جمعية موسيقية تعنى بالموسيقى الغرناطية ذات الطابع الوجدي الخالص، من خلال فرقتها الموسيقية وأطرها التي تمرست في تشكيلات جمعوية غرناطية كجمعية التواصل وجمعية الشيخ صالح، وبفضل مجهودات ورصيد أفراد مجموعة ولاية وجدة التي ظهرت في الآونة الأخيرة، كجمعة وازنة، أمكن لها أن تسجل اسمها من خلال حضورها في الساحة الموسيقية الغرناطية بمدينة وجدة.

ومن خلال هذا الجرد السريع لجمعيات الطرب الغرناطي بوجدة، يتضح جليا ثراء الساحة الموسيقية الغرناطية بالمدينة وغنى رصيدها الفني، ودينامية أسماء فنية عديدة من كلا الجنسين وازنة بارعة في الحفظ. والرواية متعمقة في النوبة الغرناطية وميازينها «وانقلاباتها» «واستخباراتها»، ذات مستوى عال في الأداء غناء وعزفا على مختلف الآلات الإيقاعية والوترية وغيرها منذ الرواد الأوائل محمد بن إسماعيل، الشيخ صالح، أحمد الزموري، الغوتي العشعاشي إلى رواد اليوم أمثال أبناء شعبان وسلامي والجيلالي والغيدي وغزلان وأحمد الفقير وعياد والرمضاني وحسني ورشيد العسري ومحسن الزموري وفاطمة الزهراء بن زينت وآمنة بنسعد ووفاء دزيري وعبدالإله بن مسعود، وغيرهم كثر لا يسعنا المجال لذكرهم جميعهم.

يلاحظ المتتبع للشأن الموسيقي بمدينة وجدة، دينامية مشهودة لمركز الدراسات والأبحاث الغرناطية، في السنوات الأخيرة بشكل خاص، فعلاوة على ثقله الوازن في التحضير لدورات مهرجان وجدة للطرب الغرناطي، يعقد المركز ندوات علمية، وحلقات دراسية تسفر عن دراسات وبحوث قيمة. تشكل إضافة كمية ونوعية في مسيرة البحث في التراث الغرناطي عامة والموسيقى منه بصفة خاصة. وذلك بالرغم من شح الإمكانات المادية والبشرية الموضوعة تحت تصرف المركز. فالمقر صغير، وهو عبارة عن غرفتين صغيرتين في «دار السبتي» بشارع المغرب العربي. والوسائل والتجهيزات تعاني نقصا هائلا، والموارد البشرية غير كافية، إذ يعمل المركز بمدير وكاتبة واحدة فقط. ويؤكد محمد بن عبدالله مدير مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة الذي تأسس سنة ١٩٩٠ أن هذا الوضع غير الطبيعي يعوق العمل الذي يستند نظريا إلى أهداف كبرى، تتوسل بمشاريع طموحة ومتبصرة بالأخطار التي تهدد التراث الغرناطي، ومن تلك الأهداف التي سطرها المركز لنفسه ما يلي:

١- جمع وتحقيق وتدوين التراث الموسيقي الغرناطي وتسجيله. ويقول أحمد عيدون، رئيس قسم الموسيقى وفنون الرقص بوزارة الثقافة والاتصال «إن هذه المهمة هي التي ستفتح الآفاق لعمل علمي جدي وأساسي، وتتطلب وسائل بشرية ومادية لا بد منها...» «وذلك في مداخلة له حول منهجية علمية في تدوين الطرب الغرناطي، في إطار ندوة البحث في التراث الغرناطي حصيلة وآفاقا. نظمتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة بتعاون مع المركز سنة ١٩٩٧.

٢- متابعة دراسته كتعبير فني أثبت جمال حضوره عبر تاريخ عريض، بما يختزن فنه الأصيل من قدرة على الامتداد الجغرافي من الأندلس مرورا بالمغرب إلى المشرق.

٣- تشجيع الدراسة والبحث في ميدان التراث الغرناطي، واستقطاب الفعاليات المتخصصة، وعقد ندوات وحلقات وأعمال دراسية معمقة ومستمرة على المدى القصير والمتوسط والبعيد، بشراكة مع المؤسسات والفعاليات الثقافية والفنية.

٤- استثمار جميع الوسائل الممكنة للنهوض بهذا التراث. ويؤكد محمد بن عبدالله أنه «من الضروري الملح أن تتكاثف الجهود، بين الجهات الوصية، والمؤسسات الجامعية والهيئات العلمية والأكاديمية، والمنشآت الاستثمارية، لحشد الطاقات البشرية والموارد المالية والتجهيزات التقنية الحديثة، لتحقيق الأهداف المتوخاة من إنشاء مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية للتعجيل بإنجاز المهام المنوطة به».

٥- تسهيل اتصال المولعين به، من خلال تنظيم أنشطة مختلفة.

٦- ربط علاقات التعاون وتبادل المعلومات والدراسات والوثائق والخبرات، مع المؤسسات والفعاليات المتخصصة في هذا المجال داخل المغرب وخارجه، وخصوصا على صعيد دول المغرب العربي ودول غرب البحر المتوسط (إسبانيا والبرتغال).

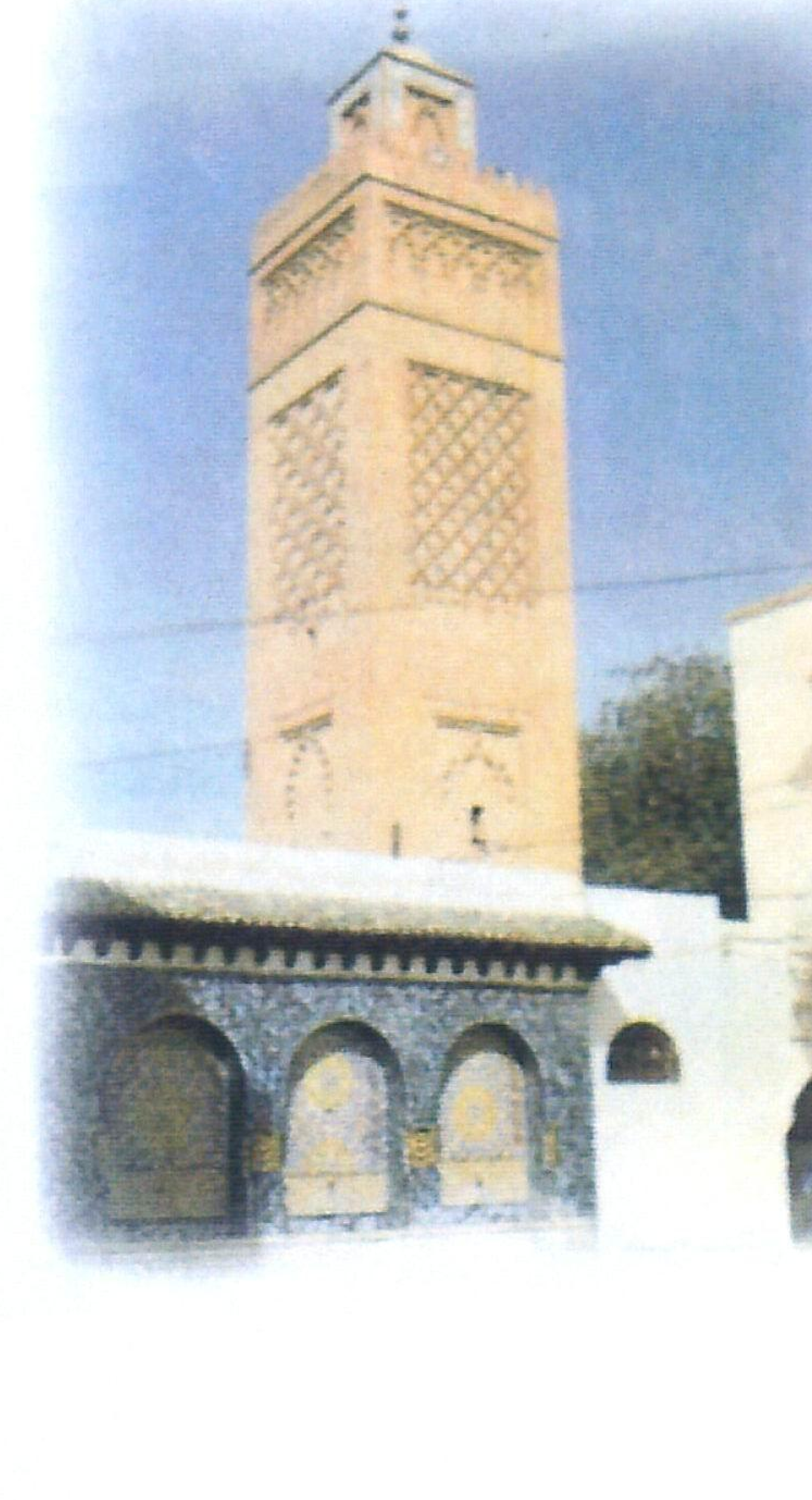
٧- تنظيم لقاءات وملتقيات دراسية بقصد تعميق البحث في هذا التراث الخالد، وسعيا لتحقيق هذه الأهداف، على رغم ظروف العمل الصعبة، فقد أنجز مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية العديد من الأعمال منها:

- تنظيم ندوات وحلقات دراسية، انصب فيها الجهد على جمع الرصيد الشعري والزجلي لنوبة رمل الماية. وتحقيق نصوص هذا الرصيد. والقيام بدراسة بنياته اللحنية والإيقاعية، وصولا إلى توثيق هذه النوبة، توثيقا أدبيا وتدوينها تدوينا موسيقيا.

- كما يتجه الاهتمام لدى المسؤولين والمركز إلى العناية بالجوانب الثقافية والأدبية والفنية التي تمكن الباحثين والدارسين من الكشف عن كنوز هذا التراث. ومن أجل ذلك، نظم مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة بالتعاون مع مؤسسات أخرى، ندوات وحلقات دراسية من بينها: ندوة دراسية تناولت «أساليب أداء النوبة في المغرب العربي»، و«الأصول الأندلسية للطرب الغرناطي»، و«التراث الغرناطي وإشكالية توثيقه أدبيا وتدوينه موسيقيا».

> ”في سنة ١٩٢١ أسس محمد بن إسماعيل الجمعية الأندلسية للطرب والمسرح والآداب والتي ساهمت في تكوين أجيال من الفنانين حافظوا على التراث الموسيقي الأندلسي من الاندثار“

إن النهوض بهذه المهام التي أطلق ديناميتها مركز الدراسات والأبحاث الغرناطية بوجدة. من أجل الرقي بالموسيقى الغرناطية من مستوى الحفاظ على الموروث النغمي المتحدر، من الفردوس المفقود، وهو المستوى الذي لا بد من إنجازه وتنفيذه علميا بالجمع والتحقيق والتسجيل والتدوين، إلى مستوى استثمار ثرائه الفني وجماليته المتفردة، بالعمل الموسيقي الدؤوب والدراسة التحليلية والجمالية... كل هذا يستوجب حشد الطاقات والإمكانات المادية والبشرية اللازمة لمثل هذا المشروع الجبار الذي يرتكز على الوعي العصري بأهمية التراث الغرناطي بعامة والموسيقي منه بخاصة، باعتباره من مقومات ثقافتنا الوطنية، ورافدا من روافد حضارتنا العربية الأندلسية العريقة، وزخما ثقافيا يمثل الخصوصية الغنية التي لا بد منها لبناء مداخل الحداثة ثقافيا وفنيا ◆



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تشير الأدلة التاريخية إلى أن تصنيع المعادن كان من أهم الصناعات التقليدية التي مارسها الكنعانيون في فلسطين، والكنعانيون هم إحدى الجماعات العربية المهاجرة التي تحركت من الجزيرة العربية مع مطلع الألف الثالث ق.م واستقرت في جنوب سوريا (فلسطين) وعرفت بـ «كنعان» نسبة إلى الكنعانيين، وظلت تحتفظ بهذا الاسم حتى العهد اليوناني، حين أطلق عليها المؤرخ اليوناني اسم فلسطين، نسبة إلى قبيلة يونانية غزت كنعان مع مطلع الألف الأول ق.م. وعرب فلسطين اليوم هم أحفاد الكنعانيين العرب الذين استقروا في فلسطين قبل أكثر من خمسة آلاف سنة. وقد أطلق عدد من المؤرخين مصطلح العصور البرونزية على العهد الكنعاني، بسبب استخدام معدن البرونز في تلك المرحلة، وقد عثر على مواقع لصهر المعادن وبخاصة النحاس في جنوب فلسطين في وادي عربة قرب خليج العقبة. أما معدن الذهب فيوجد في أماكن متفرقة في الطبيعة، ويكون في معظم الأحيان خالصا، فهو المعدن الثمين في جميع العصور.

وتشير الأدلة التاريخية في المنطقة إلى أنه كان يستخرج من شبه جزيرة سيناء، أما العاج فكان يستورد على الأغلب من أفريقيا. «الفنون» تقدم نماذج من تصنيع الذهب والفضة والنحاس والبرونز والحديد عند الكنعانيين من خلال الآثار التي كُشف عنها في فلسطين.

مارسها الكنعانيون بعد هجرتهم إليها

تصنيع المعادن .. أقدم الصناعات التقليدية في فلسطين

مجموعة من المصنوعات الذهبية

عثر عليها الأثري البريطاني بتري W.M.F. Petrie في أثناء حفائره في موقع مدينة قديمة كانت تقوم على تل يعرف بتل العجول، بالتعاون مع المدرسة البريطانية للآثار في الفترة بين ١٩٣٠ و١٩٣٤، ويقع تل العجول قرب مصب وادي غزة في البحر المتوسط على بعد نحو ستة أميال جنوب مدينة غزة، في جنوب فلسطين. ويرى بتري أن تل العجول هي مدينة غزة القديمة، أو جزء منها.

تتضمن المجوهرات: خمسة أقراط، واحد على شكل مخروطي، واثنان على شكل الذبابة، والرابع على شكل دائري والخامس على شكل نسر، ثم دلاية على شكل نجمة، ومخرزان وخاتم، وتؤرخ هذه المجوهرات بالقرن السابع عشر ق.م، أي قبل نحو ٣٧٠٠ ق.م.

مجسم لأفعى من النحاس

عثر عليه بينو روثينبرج Benno Rothenberg في منطقة تمنة Timna بوادي عربة، في جنوب شرق فلسطين، بين خليج العقبة والبحر الميت، وقد عُثر في المكان نفسه على تمثال الإلهة حاتحور التي تعرف بإلهة المعادن في مصر، والتي تؤرخ بالقرن الثاني عشر ق.م.

لوحة برونزية محفورة لامرأة كنعانية

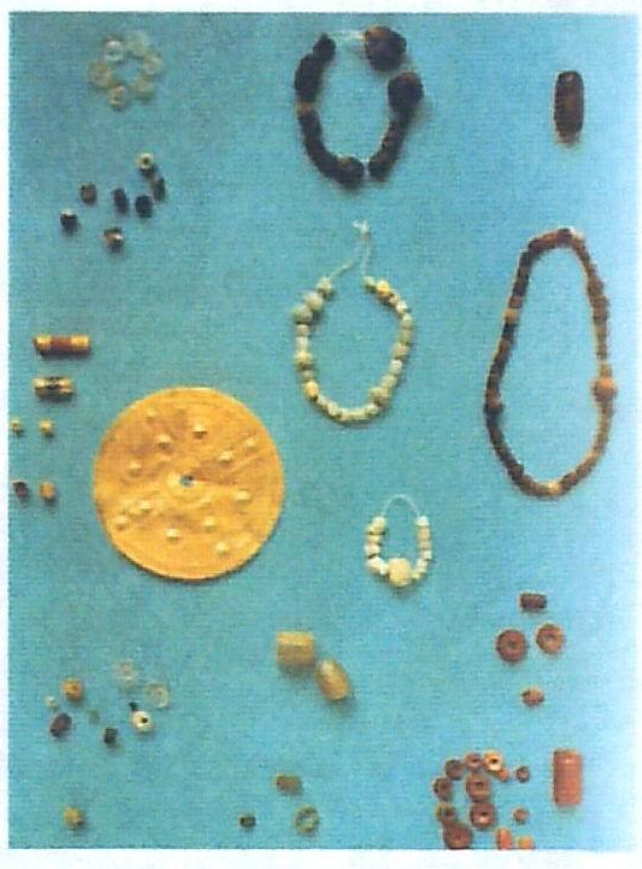
تؤرخ بحوالى ١٤٥٠ ق.م، عُثر عليها في المعبد الرئيسي في مدينة حازور.

وحازور مدينة كنعانية في الجليل الأعلى بشمال فلسطين وتعرف بتل القاضي، كما عرفت بتل الوقاس على بعد ١٤ كيلومترا شمال بحيرة طبريا، و٨ كيلومترات جنوب شرق بحيرة الحولة. نقب جارستانج في موقعها عام ١٩٢٨، ثم جرى التنقيب فيها عدة مرات عام ١٩٥٦ ومن عام ١٩٦٨ - ١٩٧٠. ورد ذكرها في النصوص القديمة، منها النصوص المصرية من القرن الـ ١٩ ق.م، وأشارت إليها نصوص ماري من القرن الـ ١٨ ق.م، كمركز تجاري مهم في منطقة الهلال الخصيب. كان جابين من أشهر ملوكها.

الكويت - د. عزالدين غربية

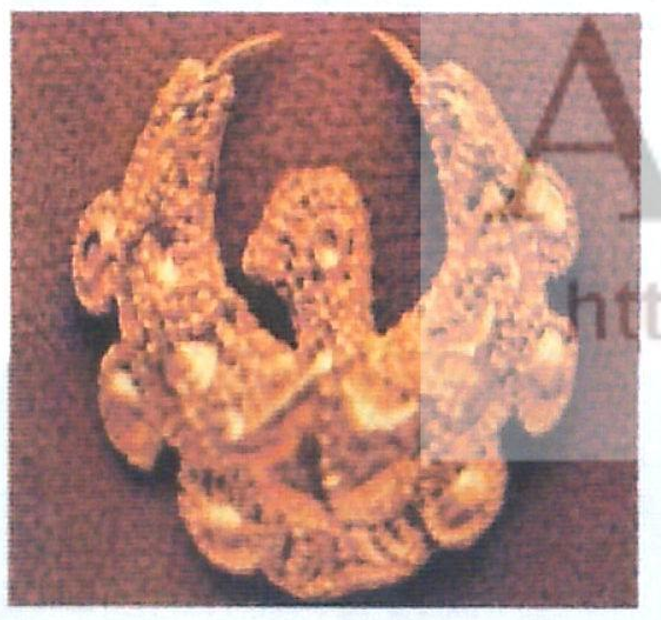
كأس من الفضة

هذه الكأس عليها نقوش لأشخاص وثعابين ورسوم أخرى، تؤرخ بالقرن الحادي والعشرين ق.م، وقد عُثر عليها في عين سامية التي تقع على حدود تلال وادي الأردن إلى الشرق من كفر مالك، إلى الجنوب من خربة سامية. نقب ليون D.G. lyon مدير المدرسة الأمريكية للأبحاث الشرقية في الموقع في عام ١٩٠٧ وفي عام ١٩٣٦، كما استأنف ميشورر Y. Meshorer التنقيب في الموقع عام ١٩٧٠.



خرز ودلاية

مجموعة من الخرز ودلاية ذهبية، تؤرخ بحوالى ٢٢٠٠ ق.م، عُثر عليها في موقع مدينة كنعانية تعرف بخربة كرك، التي كانت تقوم على أحد أقدم وأضخم الجبال، الذي يقع عند المدخل الشرقي لبحيرة طبريا (الجليل) في شمال فلسطين، وتبلغ مساحته نحو ٥٠ هكتارا. نقب ديلوجاز في موقعها مرات عدة (١٩٥٢ ثلاث مرات و١٩٦٣ أربع مرات) من قبل المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو. متحف الآثار الفلسطيني، القدس.



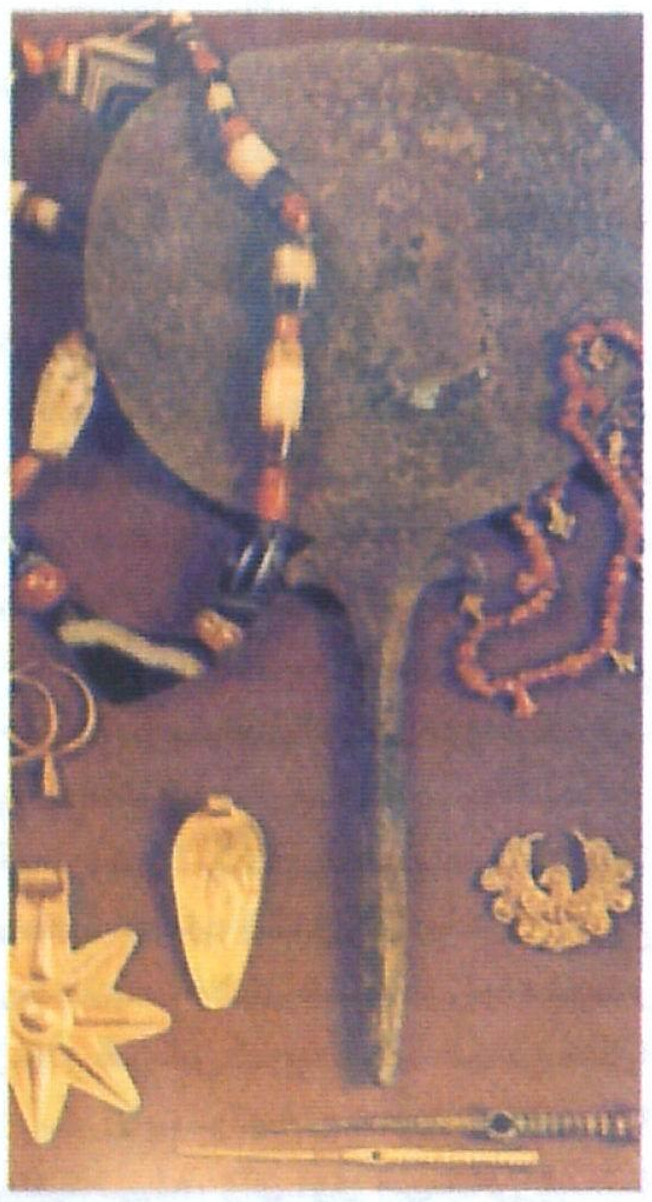
قرط من الذهب على شكل نسر

عثر عليه بتري في تل العجول جنوب مدينة غزة، ويؤرخ بالقرن السابع عشر ق.م. مازال هذا النموذج يستخدم حتى الآن، ويفترض أنه مازال موجودا في المتحف الفلسطيني في القدس.

مجسم لقرد من البرونز

يستخدم كثقل للوزن، يحمل تفاحة في يده اليسرى ويغطي بيده اليمنى عينه اليمنى، يؤرخ بالقرن الثاني عشر ق.م. وهي الفترة التي تعرضت فيها فلسطين للغزوات الخارجية، فما عساه يقول الآن؟

عثر عليه يادين في مدينة مجدو الكنعانية التي تعرف بتل المتسلم، وهي إحدى المدن الكنعانية المهمة في شمال فلسطين، وقد ورد اسمها عدة مرات في النصوص المصرية القديمة. تقع على تل يرتفع ما بين ٤٠ و٦٠ مترا على السهل المجاور، وتبلغ مساحته ١٥ هكتارا أي ٦٠ دونما. نقب في موقعها شوماشر j.Schumavher وجي PLO Guy ولويد G.Loud بإشراف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو عدة مرات في الفترة بين ١٩٠٣ و١٩٣٥.



مجموعة من المجوهرات الكنعانية

تؤرخ بالقرن السابع عشر ق.م، تتضمن دلايتين وقرطين ومخارز من الذهب، ومرآة من البرونز، عثر عليها الأثري البريطاني بتري أثناء حفائر المدرسة البريطانية للآثار في تل العجول - متحف الآثار الفلسطيني ◆

في هذا الشهر تتوجه أفئدة ملايين المسلمين إلى الكعبة المشرفة، حيث تستقبل الأمة الإسلامية نسمات عيد الأضحى المبارك الذي فدى فيه الله سبحانه وتعالى سيدنا إسماعيل من الذبح بعد أن امتثل لأمره.
الكعبة المشرفة، هذا البيت الذي بُني إحدى عشرة مرة، وجعله الله سبحانه وتعالى قبلة يولي إليها المسلمون وجوههم أينما كانوا أثناء الصلوات الخمس، يعتبر بناء هندسيا معماريا فريدا من نوعه. «الفنون» تلقي الضوء على حكاية بناء الكعبة.

أول بيت وضع للناس

الكعبة المشرفة.. تاريخ وبناء

د. يحيى وزيري - مصر

«لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير، أعوذ برب البيت من الكفر والفقر، ومن عذاب القبر وضيق الصدر، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، اللهم زد هذا البيت تشريفا وتكريما وتعظيما ومهابة ورفعة وبرا».

بهذا الدعاء يستهل الحاج أو المعتمر، عند رؤيته الكعبة المشرفة، زيارته المقدسة لبيت الله الحرام، ثم يبدأ بعد ذلك في الطواف حول الكعبة بادئا باستلام ركن الكعبة الموجود فيه الحجر الأسود، متذكرا قول عمر بن الخطاب «والله إني لأعلم أنك حجر لا تضر ولا تنفع، ولولا أني رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم قبلك واستلمك، ما استلمتك ولا قبلتك».

الكعبة المشرفة هي أول بيت وضعه الله للناس على الأرض، وهي القبلة التي ارتضاها لأمة محمد صلى الله عليه وسلم، يتوجهون إليها في صلواتهم ودعائهم امتثالا لقول الله سبحانه وتعالى: «قد نرى تقلب وجهك في السماء، فلنولينك قبلة ترضاها، فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره» (البقرة - من الآية ١٤٤).

وفي تسمية البيت بالكعبة عدة أقوال، فقيل لتكعبه أي تربع مسقطه، وقيل لعلوه ونتوئه، وذكر الأزرقي في تاريخه أن الناس كانوا يبنون بيوتهم مدورة تعظيما للكعبة، وأن أول من بنى بيتا مربعا في مكة هو «حميد بن زهير، فقالت قريش «ربع حميد بيتا إما حياة وإما موتا»، وقيل إن شيبة بن عثمان كان يشرف فلا يرى بيتا مشرفا على الكعبة إلا هدمه تعظيما للبيت من أن يتطاول عليه البنيان.

لقد اختلف في عدد مرات بناء الكعبة، إلا أن الثابت طبقا لما ورد في كتابي الوليد بن الأزرقي «تاريخ مكة» و«أخبار مكة»، وكتاب «زبدة الأعمال»، وكتاب «تاريخ الكعبة المعظمة» لحسين عبدالله باسلامة أن عدد هذه المرات إحدى عشرة مرة كما يلي:

البناء الأول: بناء الملائكة.

البناء الثاني: بناء سيدنا آدم عليه السلام.

البناء الثالث: بناء شيث بن آدم.

البناء الرابع: بناء الخليل إبراهيم عليه السلام.

البناء الخامس: بناء العماليق وهم من ذرية سيدنا إسماعيل عليه السلام.

البناء السادس: بناء جرهم وهم من ذرية سيدنا إسماعيل أيضا.

البناء السابع: بناء قصي جد رسول الله صلى الله عليه وسلم.

البناء الثامن: بناء قريش عام ٥٩١ ميلادية، وهو البناء الذي شهده الرسول عليه الصلاة والسلام.

البناء التاسع: بناء عبدالله بن الزبير رضي الله عنه (٨٣ هجرية - ٦٨٣ ميلادية).

البناء العاشر: بناء الحجاج بن يوسف الثقفي.

البناء الحادي عشر: بناء وترميم الكعبة المشرفة في العهد العثماني على يد السلطان مراد خان (١٠٤٠ هجرية - ١٦٣٠ ميلادية).

السيول تغمر المسجد الحرام وتؤدي الى سقوط جدر الكعبة ١٦٢٩م

> كان الملك اليمني الحميري "تبّع" هو أول من كسا الكعبة في الجاهلية بالمسوح والأنطاع، ثم خشي أن يؤثر ذلك في بناء الكعبة فكساها بالملاء والوصايل، وجعل لها بابا ومفتاحا

ويعتقد البعض أن بناء الكعبة كان في عهد سيدنا إبراهيم عليه السلام، مستدلين بقول الله سبحانه وتعالى «وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل، ربنا تقبل منا إنك أنت السميع العليم» (البقرة - آية ١٢٧)، وفي معنى هذه الآية يقول فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي رحمه الله «لا بد هنا من أن نفرق بين «الرفع» و«البناء»، إن البناء يستدعي ألا يوجد البيت ثم يتم بناؤه بعد ذلك، أما الرفع فهو الإعلاء والصعود.. أي أن البيت الحرام كان موجودا قبل إبراهيم عليه السلام بطوله وعرضه، ولكن إبراهيم عليه السلام أقام البيت أي جعل له ارتفاعا، وصار بذلك له طول وعرض وارتفاع».

ودليل آخر على وجود البيت الحرام قبل سيدنا إبراهيم عليه السلام قول الحق سبحانه وتعالى على لسان سيدنا إبراهيم «ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم، وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون» (إبراهيم - آية ٣٧)، فنفهم من الآية السابقة أن سيدنا إبراهيم أسكن زوجته هاجر وابنه إسماعيل عند البيت المحرم ولم يكن يعرف مكانه بالضبط، إنه يعرف المنطقة ولكنه لم يعرف الموضع أو المكان لذلك فإن الله سبحانه وتعالى في مرحلة ثانية يحدد لإبراهيم مكان البيت وموضعه بقوله «وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت ألا تشرك بي شيئا، وطهر بيتي للطائفين والقائمين والركع السجود» (الحج - آية ٢٦).

مما سبق يتضح لنا بعض الحقائق التالية:

أولا: إن مكان البيت كان موجودا من قبل سيدنا إبراهيم عليه السلام.

ثانيا: إن إبراهيم عليه السلام كان يعرف المنطقة التي يوجد بها البيت الحرام ولكن لم يكن يعرف موضع البيت ومكانه بالتحديد.

ثالثا: إن إبراهيم عليه السلام أسكن زوجته هاجر وابنهما إسماعيل في هذه المنطقة.

رابعا: إنه في مرحلة تالية أمر الله إبراهيم وإسماعيل برفع القواعد من البيت بعد أن أوضح لهما المكان بالضبط.

خامسا: إن إبراهيم وإسماعيل قد امتثلا لأمر الله فأقاما جدران البيت، وقاما بأداء هذه المهمة على أكمل وجه رغبة في القبول من الله سبحانه وتعالى.

وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال عن مقاسات ووصف الكعبة كما بناها سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما أفضل الصلاة والتسليم، فيخبرنا الزركشي في كتابه «إعلام الساجد بأحكام المساجد» أن إبراهيم بناه من خمسة جبال وأن الملائكة كانت تأتيه بالحجارة منها، وهي طور سيناء وطور زيتا بالشام والجودي بالجزيرة ولبنان وحراء وهما بالحرم، وقال الأزرقي في تاريخ مكة: جعل إبراهيم عليه السلام طول بناء الكعبة في السماء (أي ارتفاعها) سبع أذرع، وطولها ثلاثون ذراعا وعرضها اثنتان وعشرون ذراعا، وكانت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بغير سقف، أما حجر إسماعيل وهو الحائط نصف الدائري الواقع في الجزء الشمالي من الكعبة، فقد جعله إبراهيم عليه السلام عريشا، وكان زربا لغنم إسماعيل، وهذا يدل على أن الحجر لم يكن من البيت، غير أنه لما بنت قريش الكعبة أنقصت من جانبها الشمالي ست أذرع وشبرا على أشهر الروايات الصحيحة وأدخلته في حجر إسماعيل.

وقد كرهت قريش أن تكون الكعبة بلا سقف، فبنوا لها سقفا مسطحا وجعلوا فيه ست دعائم في صفين، وجعلوا ارتفاعها من خارجها من الأرض إلى أعلاها ثماني عشرة ذراعا وكانت قبل ذلك تسع أذرع وجعلوا لها بابا واحدا.

أما بالنسبة إلى مقاسات الكعبة المشرفة حاليا، فقد وضع معهد خادم الحرمين الشريفين لأبحاث الحج في جامعة أم القرى بمكة المكرمة مخططا تفصيليا للكعبة المشرفة وحجر إسماعيل بيانه كالتالي:

١- مقاس حائط الكعبة من الركن الأسود إلى الركن الشامي ١١,٦٨ مترا وفيه باب الكعبة.

٢- مقاس حائط الكعبة من الركن اليماني إلى الركن الغربي ١٢,٠٤ مترا.

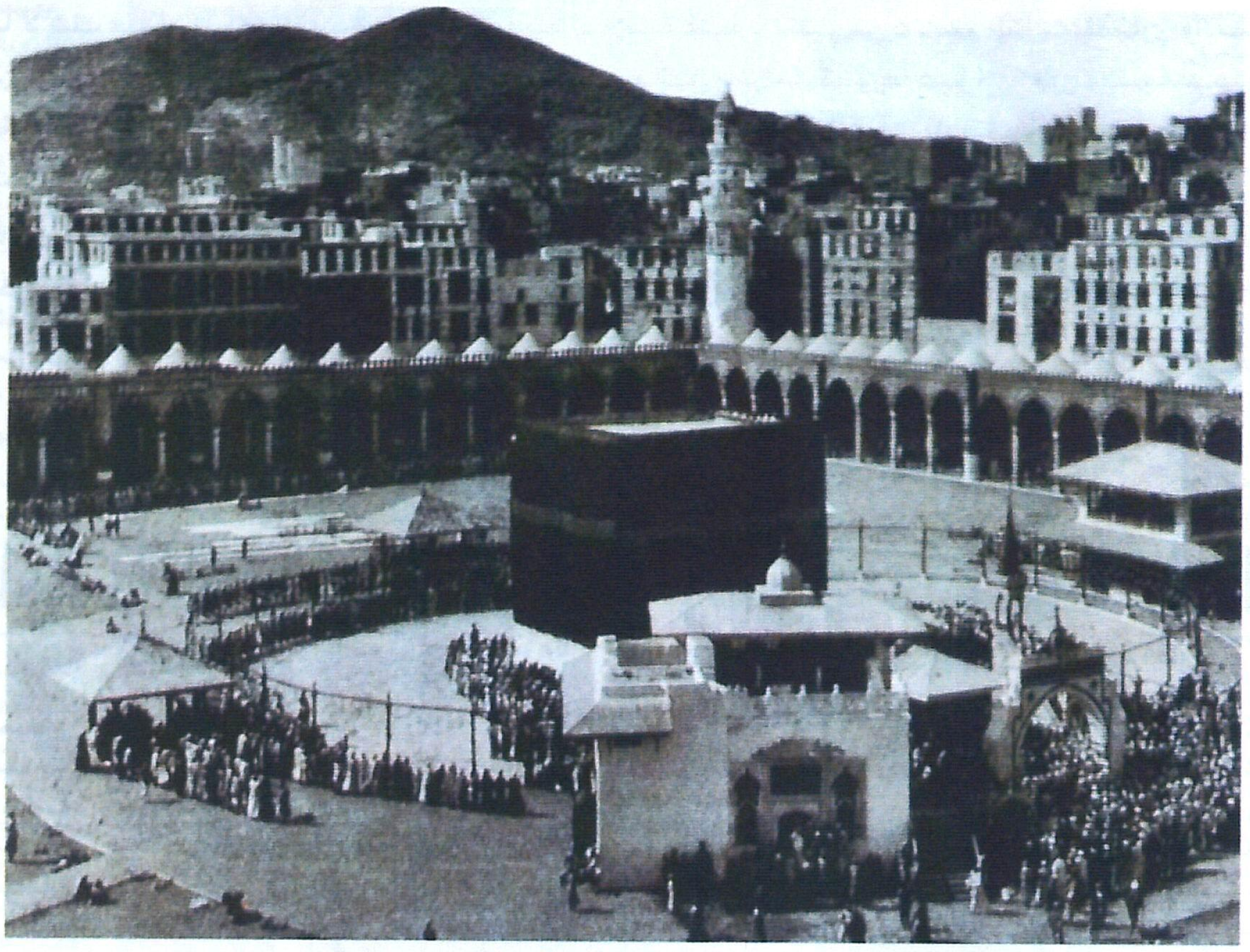
٣- مقاس حائط الكعبة من الركن الأسود إلى الركن اليماني ١٠,١٨ أمتار.

٤- مقاس حائط الكعبة من الركن الشامي إلى الركن الغربي ٩,٩٠ أمتار.

أما الأعمدة التي تحمل سقف الكعبة من الداخل الآن فعددها ثلاثة وليست ستة أعمدة، كما كانت في عهد المصطفى صلى الله عليه وسلم، والأعمدة الثلاثة أسطوانية الشكل وموزعة في وسط الكعبة أفقيا من الشمال إلى الجنوب.

كما يوجد في داخل الكعبة الآن سلم جديد يؤدي إلى سطح الكعبة مصنوع من الزجاج السميك أشبه ما يكون بالكريستال، بلون سماوي صاف، وكل لوح يمثل عتبة مستقلة في السلم، عرض كل واحدة منها بطول نصف متر تقريبا وبعمق ٢٥سم، ولها تجاويف بشكل هندسي موحد ومنتظم تمنع قدم الصاعد من الانزلاق، يحيطها لوحان بارتفاع متر تقريبا من الزجاج (كسياج) مثبتة على قضبان معدنية بلاتينية اللون، وضعت لتعين الصاعد على التمسك عند الصعود.

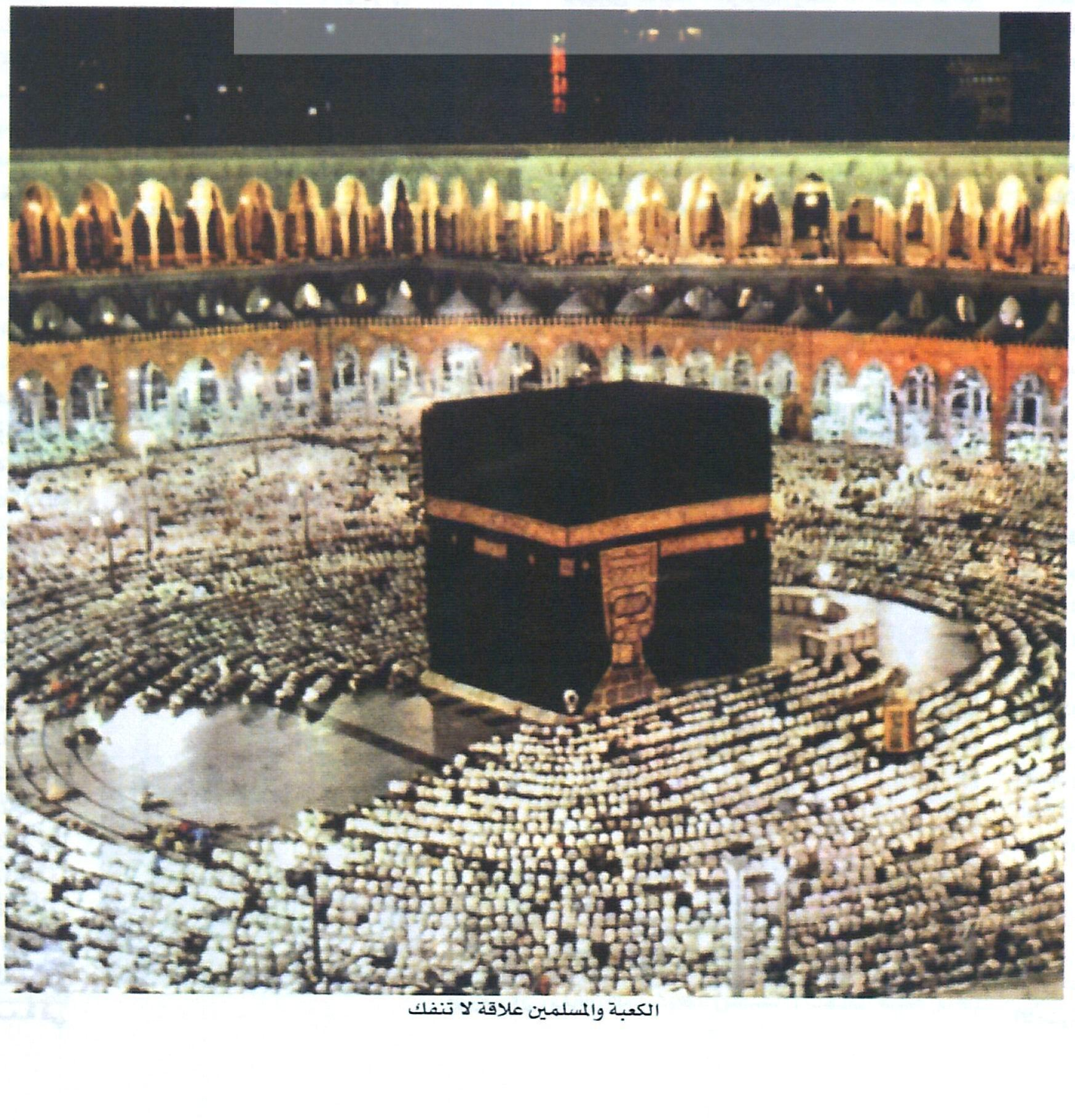
ويروي الأزرقي أن «تبع» الملك اليمني الحميري هو أول من كسا الكعبة في الجاهلية، فكساها



المسجد الحرام في مطلع القرن الماضي

"بنى سيدنا إبراهيم الكعبة من خمسة جبال هي طور سيناء وطور زيتا بالشام، والجودي بالجزيرة، ولبنان وحراء بالحرم، وكانت الملائكة تأتيه بالحجارة منها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الكعبة والمسلمين علاقة لا تنفك

بالمسوح والأنطاع، ثم خشي أن يؤثر ذلك في بناء الكعبة فكساها بالملاء والوصايل، وجعل لها بابا ومفتاحا.

ومنذ عام الفتح تفرد المسلمون بكسوة الكعبة، حيث أورد ابن هشام في سيرته أن الكعبة على عهد الرسول عليه الصلاة والسلام كانت تكسى بالقباطي، وهي ثياب بيض كانت تصنع في مصر، ثم كسيت بالبرود والمسوح والأنطاع، وهي أنواع من ثياب اليمن.

وفي عهد عمر بن الخطاب أصبحت الكسوة من بيت مال المسلمين، وأصبحت الكسوة تحاك في مصر من القباطي ثم ترسل إلى مكة المكرمة، وفي عهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان ثم من بعده هشام بن عبدالملك كسيت الكعبة بالديباج الخرساني. أما في العصر الحديث فتتألف كسوة الكعبة المشرفة من ثماني ستائر من الحرير الأسود المزين بالكتابات المنسوجة، نصها «لا إله إلا الله محمد رسول الله»، وكل ستارتين تعلقان على حائط من حوائط الكعبة، ويوضع على محيط الكعبة المشرفة فوق هذه الستائر بعد ثلثها حزام يسمى «رتكا» مكتوب عليه آيات قرآنية معينة، أما باب الكعبة فله ستارة طولها سبعة أمتار ونصف المتر وعرضها ثلاثة أمتار، مزينة أيضا بالآيات القرآنية الكريمة المكتوبة بأشكال فنية غاية في الجمال.

ويعتبر مقام سيدنا إبراهيم إحدى الآيات البينات التي ارتبطت ببناء الكعبة المشرفة مصداقا لقول الله سبحانه وتعالى «فيه آيات بينات مقام إبراهيم» (آل عمران، آية ٩٧)، والمقام هو الحجر الذي قام عليه سيدنا إبراهيم عند بناء البيت وأثر قدميه فيه إلى الآن رغم تطاول الزمان، وقد أمر الله باتخاذه مصلى لقوله سبحانه وتعالى «واتخذوا من مقام ابراهيم مصلى» (البقرة، آية ١٢٥)، وهو الآن موجود داخل غطاء من الكريستال الثمين على قاعدة رخامية ومحاط بحاجز مخرم بلون ذهبي.

إن الكعبة المشرفة، على الرغم من بساطة مبناها، ليست كغيرها من الأبنية الأخرى مهما بلغت روعة زخارفها أو معمارها، فهي أول بيت وضع للناس في بقعة مباركة باختيار الله لتكون قبلة للمسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، فكان لها من التأثير الروحي والإيماني في قلوب ومشاعر المسلمين، على مر الزمن، ما لم يبلغه أي بناء آخر مهما كانت منزلته أو قداسته ◆

مما لا شك فيه أن المراكز التاريخية في كل مدينة إسلامية غنية بالكثير من عناصر التراث المعماري والعمراني العريق، الذي يظهر الوجه الأصيل للحياة الإسلامية ومجتمعاتها، ومراحل تطورها عبر العصور، ويتجسد هذا في الخطط والأزقة والسكك، وفي الأسواق والحانات، وفي الأسوار والبوابات، وفي العمائر والمنشآت، الدينية والمدنية، من مساجد ومدارس وبيمارستانات، ومن حمامات وأفنية وسقايات. وما في هذه العمائر من فنون متنوعة، وبصمات من كل عصر وأوان. إنها سجل تاريخي عامر بألوان الثقافات والتقاليد والمؤسسات الروحية والمادية، نحس ونحن نتجول في أنحاء المراكز التاريخية برائحة التاريخ، وذكريات الأحداث، وما تحدثت به مراجع التاريخ والمغازي، وما قدمته كتب الرحلات من وصف للمواقع والمعالم والآثار.

جنة الشرق وعاصمة الخلافة

الجماليات المعمارية في مدارس أوزبكستان الإسلامية

د. رضا عبدالحكيم - مصر

في زمن الإمبراطورية الإسلامية العظمى تطور فن العمارة الإسلامية، في بناء المساجد والجوامع والمدارس، وذلك ضمن ثورة أسلمة أراضي الفتوحات، لقد كان عصر المسلمين الاوائل عصر ثورة ملموسة لا في العمارة فحسب، بل في مختلف الفنون الأخرى، حيث مالوا إلى حياة الترف وبناء القصور بالأثاث النفيس وأسباب الراحة، كما بنوا المدارس والأضرحة، وكلها كانت بفن رفيع يدل على ذوق ومهارة عالية، فعل هذا العباسيون في الشرق والأمويون في الغرب، وما جاورها من دول إسلامية ضمنت لحكامها مقاعد فريدة في تاريخ الحضارة الإسلامية، على ما هو معروف.

من خصائص العمارة الإسلامية، عدم وجود انفصال أو قطيعة بين طبيعة المنشآت الدينية والدنيوية، ذلك الانفصال الذي يحلو للبعض من الدارسين لتلك العمارة، التأكيد عليه والتشديد على حضوره كأمر مسلم به، حاله حال القطيعة بين هذين النوعين من المباني التي طبعت عمارة بعض الحضارات الأخرى، وإذا كان مثل هذا الشأن أمرا ملازما لتلك الحضارات فإن خصوصية المجتمع الإسلامي وتقاليده لا تقر مثل هذا الطرح، ولا تلتزم به، لاعتبارات تتصل بالخصوصية الثقافية الإسلامية.

ليس هناك خط فاصل بين وظائف الأبنية الدينية والدنيوية في العمارة الإسلامية، فهناك تراكب كبير بينهما، وتداخل تشابكي أكبر بين وظائف تلك الأبنية وغاياتها، تراكب وتداخل يجعلان من مباني الحواضر الإسلامية مباني جاهزة لأن تنهض بأداء الواجبات الدينية والدنيوية معا.

وقد يكون هذا، هو أحد الأسباب التي جعلت مباني المدينة الإسلامية تنطوي على قدر واضح من الأبعاد الواسعة والمقاسات الكبيرة، التي لا مثيل لها في الممارسة البنائية للحضارات الأخرى.

من جانب آخر، تظل تكوينات الأبنية الإسلامية، محتفظة بسمة بارزة أخرى، وهي خاصية التنوع الوظيفي، والتعدد المهماتي في مخططات تلك الأبنية، بمعنى آخر فإن طبيعة «دالة» المخطط التصميمي لا تعكس بسهولة «تداولها»، فكثير من الأبنية في العمارة الإسلامية ذات المخطط المحدد، بإمكانها أن تنهض بأعباء وظيفية متعددة، وتؤدي فعاليات مختلفة، أي «أن الشكل هنا - لا يتبع المضمون» كما نادت بذلك طروحات «العمارة الحديثة» التي انتشر تأثيرها بصورة واسعة في مناطق جغرافية متعددة، في النصف الأول من القرن العشرين المنصرم.

سمرقند هي تلك المدينة الواقعة على طريق الحرير المشهور الذي ربط الصين بمراكز الحضارة العربية الإسلامية لقرون عدة، وهي المدينة الثانية بعد العاصمة طشقند في جمهورية اوزبكستان التي لعبت دورا عظيما في الحضارة الإسلامية، ومنها خرج الكثير من العلماء منهم الإمام البخاري صاحب صحيح البخاري في الحديث، وأحمد الفرغني. وأبونصر محمد الفارابي وأبوريحان البيروني، وأبوعلي بن سينا، ومحمد الخوارزمي، وميرزا أوليغ بيك.

ومدينة سمرقند لها عمر طويل كعمر روما وأثينا وبابل، حيث يصل إلى ٢٥٠٠ عام، وقد أسماها العرب «جنة الشرق»، وكانت عاصمة للإسكندر الأكبر وعاصمة للخلافة الإسلامية في وسط آسيا، وعاشت المدينة أحلك أيامها خلال الهجوم المغولي بقيادة جنكيز خان. لكن الأمير تيمور أراد أن يحولها إلى عاصمة للعالم بعد ما حل بها من دمار. وبفضله عاشت عصرها الذهبي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين.

وسمرقند تسحر زوارها بما تملك من كنوز فنية معمارية ذات شهرة كبيرة في تاريخ فنون العمارة الإسلامية. وفيها الكثير من المساجد والأضرحة والمدارس، بالإضافة إلى مراكز علمية مثل مرصد أوليغ بيك المشهور.

تسطع في سماء سمرقند قباب مبانيها الأثرية مثل «غور-أمير» أو ضريح الأمير الذي يضم رفات الأمير تيمور وحفيده أوليغ بيك عالم الفلك الإسلامي المشهور من القرن الخامس عشر الميلادي، وكذلك جامع بيبي خانم الذي يعتبر من أجل جوامع البلدان الإسلامية في منطقة ما وراء النهر وفي الجامع أكبر قباب في العمارة الإسلامية على الاطلاق.

ومن شرفة أحد مساجد المدينة، تطل بانوراما رائعة لسمرقند تبرز في سمائها قبة جامع بيبي خانم الفيروزية اللون مع قباب ومنابر مدارس ساحة ريغستان. بالإضافة إلى مباني غور أمير، وخلفها جبال فوغي على خلفية بساط أخضر لحدائق المدينة ومتنزهاتها. وقلب المدينة هو ساحة ريغستان وتعني «ساحة الرمال»، وتحيط بها من جهات ثلاث مبان في منتهى الجمال وروعة الفنون الإسلامية هي: مدرسة أوليغ بيك ومدرسة شير دور وتيليا كوري. وتعتبر الساحة والمباني المحيطة بها درة من درر الحضارة الإسلامية، ويمكن إدراجها من ضمن أجمل الساحات في العالم الإسلامي قاطبة.

أما مدرسة أوليغ بيك المطلة على الساحة فكانت جامعة إسلامية. فيها خمسون غرفة، عاش ودرس فيها مائة طالب علم. وقد علَّم أوليغ بيك نفسه الرياضيات في المدرسة التي أصابها الدمار نتيجة الحروب الأهلية، وكذلك الزلازل. وفي القرن السابع عشر بنيت مدرستان في الساحة هما شير دور وتعني «البناية المحلاة بالأسود» التي أمر حاكم المدينة الأمير يالانغتوش بإنشائها واستغرق بناؤها سبعة عشر عاما. وبعد عشر سنوات من الانتهاء منها أمر الأمير يالانغتوش بإنشاء مدرسة تيليا كوري التي تحد الساحة من جهة الشمال وتعني «المزينة بالذهب»، وهي مدرسة مخصصة لإعداد أئمة المساجد. وتعتبر المدرستان مثالا رائعا للعمارة الإسلامية في تصميمهما الداخلي وفي غنى زخرفتهما الخارجية.

سمرقند سماها شعراء وعلماء الحضارة الإسلامية «لؤلؤة شرق العالم الإسلامي». وكانت عاصمة للثقافة الإسلامية قرونا عدة، وكل متر من أرضها مرتبط بالماضي. فالمدينة فريدة بما تحويه من معالم أثرية وتاريخ ثقافي عريق، فخلال خمسة قرون تحولت من قرية صغيرة على نهر سياب إلى مدينة إسلامية عظيمة بما تملكه من معالم معمارية إسلامية مثل الأضرحة والجوامع والمدارس والخانقاهات وغيرها.

فُتحت سمرقند في العصر الأموي في القرن الثامن الميلادي، واتخذت مركزا تجاريا بين بغداد والصين. وفي العصر العباسي في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين أصبحت عاصمة للحضارة الإسلامية في وسط آسيا. وصار مرقد الإمام البخاري قرب سمرقند مزارا للكثير من المسلمين من جميع أنحاء العالم، وبقيت سمرقند تلعب الدور الحضاري نفسه في عهود الصمديين الذين حكموا من خراسان، وفي العهد السلجوقي وكذلك في عهد خانات خوارزم.

وفي العام ١٢٢٠م زحف الهجوم المغولي بقيادة جنكيز خان على سمرقند فحولها إلى ركام، كما فعل في المدن الأخرى التي مر بها في العالم الإسلامي. وفي عهد الأمير تيمور في القرن الرابع عشر الميلادي أصبحت المدينة عاصمة إمبراطورية واسعة تمتد من الهند إلى البوسفور. وأصبح شعارها ثلاث دوائر تشير إلى أجزاء الأرض في ذلك الوقت، وأعيد مجدها من جديد وأنشئ فيها الكثير من المباني التي أصبحت أمثلة رائعة للعمارة الإسلامية وعناصرها، ومثالا لجمال الفنون الإسلامية في وسط آسيا وفي العالم الإسلامي عموما. وسميت سمرقند «جنة الله» أو مدينة «الأمكنة المقدسة» للأضرحة التي بناها تيمور. وكتب الحاج أبوطاهر أن أخوات وزوجات الأمير تيمور تمنين أن يدفن في موقع «شاه زنده» الذي اعتبر حديقة من حدائق الجنة. وتحولت الأضرحة إلى مجمع مزين بالقباب الفيروزية

أحد مساجد أوزبكستان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المزخرفة بأنواع القاشاني الجميل المزين برسومات نباتية وأخرى هندسية رائعة. وفي القرن الخامس عشر دخلت سمرقند مدة أربعة قرون تحت حكم الأوزبك. ومن ثم خضعت لخانات بخارى إلى أن سقطت تحت الاحتلال الروسي في العام ١٨٦٨ وفي العام ١٩٢٥ أصبحت سمرقند عاصمة لجمهورية أوزبكستان السوفييتية إلى حين انتقال العاصمة إلى طشقند في ثلاثينيات القرن الماضي.

وتمثل مدرسة «أولغ بيك» في سمرقند مثالا واضحا للقدرة على التعبير عن المبادئ والقيم المعمارية الإسلامية بصورة بليغة وعلى قدر كبير من الفصاحة.

يعود إنشاء مدرسة «أولغ بيك» في سمرقند إلى أعوام ١٤١٧ - ١٤٢٠م، وهذه المدرسة هي إحدى ثلاث مدارس أمر ببنائها الحاكم المتنور، المثقف والمحب للعلوم «أولغ بيك» ١٣٩٤ - ١٤٤٩م، أمير بلاد ما وراء النهر وحاكمها، والمتخذ من سمرقند عاصمة له، بعد أن تجزأت الإمبراطورية الواسعة التي أسسها جده تيمور الرهيب، والمدرستان الأخريان هما مدرسة في بخارى ١٤١٨م، ومدرسة في مدينة غيجدوفان ١٤٣٧.

تطل مدرسة «أولغ بيك» على «ميدان ريجستان» المشهور، والذي سيأخذ لاحقا هيئته الحالية المعروف بها عقب بناء مدرسة شير دور ١٦١٦ - ١٦٣٦م، ومدرسة طليا. كارى ١٦٤٦ - ١٦٦٠م.

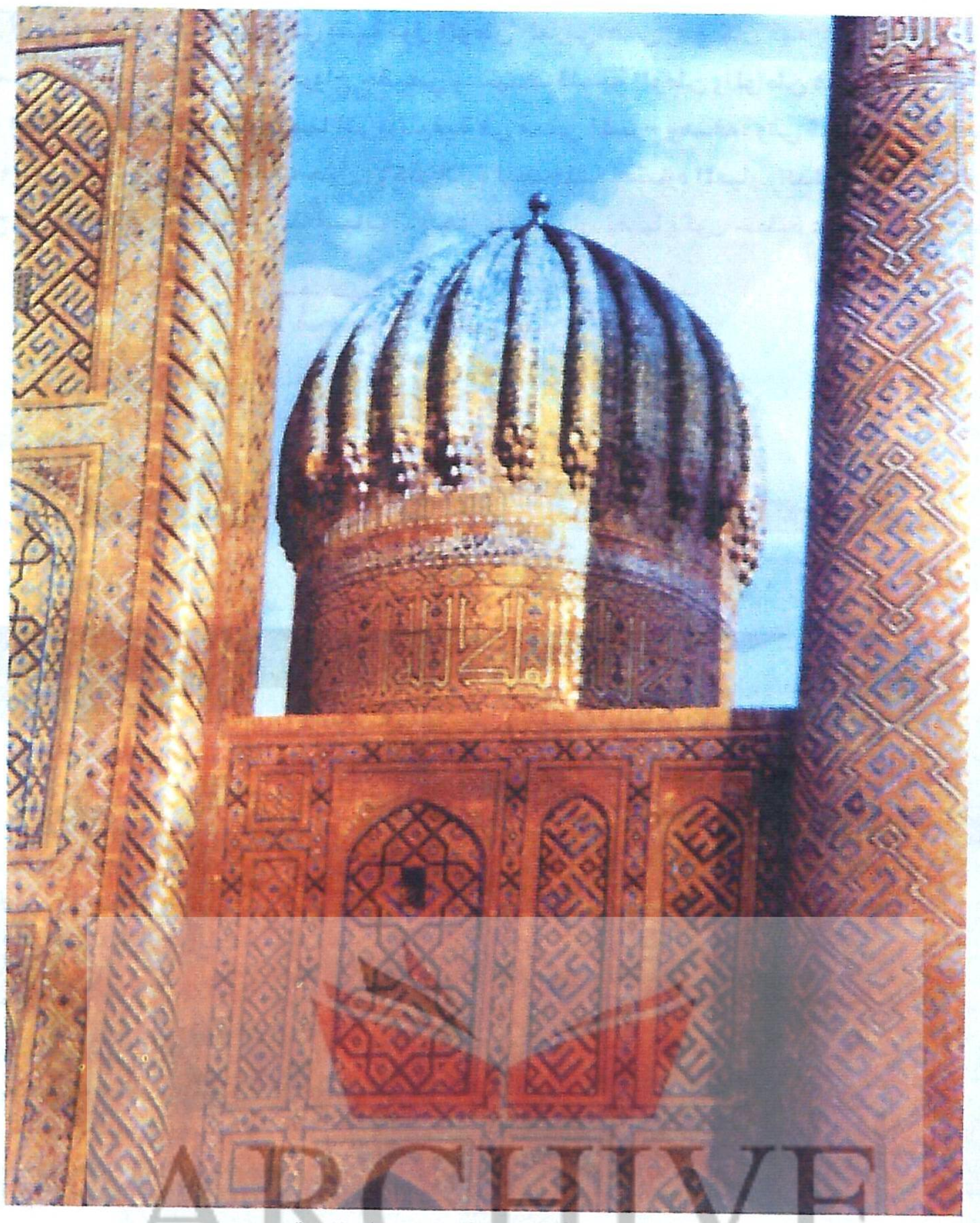
يعيد تكوين مخطط المدرسة، التقاليد المعمارية التي أنضجتها الممارسة البنائية السابقة في هذا المجال، وهذا التكوين يعتمد على فناء مكشوف فسيح تحيط به غرف - حجرات الدراسة من جميع الجهات، وتقع على محورية الرأسين (الطولي، والعرضي) أربعة (إيوانات) ضخمة يصل ارتفاعها إلى ارتفاع الطابقين الملاصقين لها.

تقدر أبعاد مدرسة «أولغ بيك» في سمرقند ب ٥٨×٨٠ مترا. في حين تبلغ أبعاد الفناء المكشوف ذي الشكل المربع حوالي ٣٥×٣٥ مترا. يتم الدخول إلى المدرسة عبر بوابة ضخمة وعالية ذات عقد مدبب، يصل ارتفاعها إلى أكثر من ثلاثين مترا، وكتلة البوابة المفرغة بواسطة العقد الضخم في داخلها، يعلو ارتفاعها عن سياق البناء المجاور ذي الطابقين.

تحتل الأركان الأربعة من المبنى أربع قاعات كبيرة للدرس، درس خانة، وتغطي هذه القاعات قباب تعلو بهيئتها الكروية قليلا عن مستوى ارتفاع البناء الأساسي، كما تم إنشاء أربع منائر دائرية رشيقة وعالية قريبة من القاعات، وفي الزوايا الأربع من المدرسة . (وتظهر المنائر الأربع جميعا، في الوقت الحاضر، وقد تهدمت أقسامها العليا).

يقع مسجد المدرسة في الجهة الغربية منها، ممتدا في محور شمال - جنوب بأبعاد ٨×٢٢ مترا وبحنايا من الجانبين ٢،٥×٧ أمتار. ويثير الانتباه أسلوب معالجة فضاء المسجد وطريقة تسقيفه، إذ تقسم أربعة عقود مستعرضة فضاء المسجد إلى خمسة أقسام، وكل قسم فيه سُقف بواسطة قباب تستند إلى عقدين متوازيين ونصف عقد بينهما، وسبق أن استخدمت مثل هذه المنظومة التركيبية في تسقيف مبان أخرى، إلا أن استخدامها في «مدرسة أولغ بيك» ينم عن قدر كبير من التطور والنضوج، كما أنها تستخدم لأول مرة في عمارة آسيا الوسطى في تغطية فضاءات واسعة كما هي الحال في مسجد المدرسة.

يتميز مخطط مدرسة «أولغ بيك» بوجود مدخلين إضافيين في جانبي المبنى، مشكلين من الداخل إيوانين يطلان على فناء المدرسة، ويبقى أسلوب معالجة هذين الإيوانين الزخر في ونوعية التزيينات فيهما أقل بكثير مما هو معمول في المدخل الرئيسي المطل على الميدان، كما أن ارتفاعهما أوطأ من هذا الأخير بصورة واضحة.



قبة تتجلى فيها جماليات العمارة الإسلامية

تتوزع غرف الطلاب، الحجرات كما كانت تسمى، على مدار الفناء المكشوف وعلى جانبي الأواوين الاربعة، وثمة سلسلة من الغرف الأخرى تقع في الطابق الأعلى. إلا أنها أزيلت عام ١٧٢٠م من قبل عامل سمرقند بدعوى إمكان قصف الحاكم في القلعة، من السطوح العالية للمدرسة!

إن المخطط التكويني «لمدرسة أولغ بيك» يعيد ما كان معروفا من أساليب الحل الفضائي - الفني - لتلك الأبنية التي شاع انتشارها في الممارسة التصميمية الخاصة بالعمارة الإسلامية بدءا من القرن الثاني عشر.

إن بنية المخطط التكويني هذه، التي تشمل فضاء مكشوفا ومحاطا بفضاءات أخرى مسقفة، ويلفها جدار - سور سميك غالبا ما يكون أصم، وفي أحسن الأحوال قليل الفتحات، ذا اتصال عبر بوابات مع المحيط الخارجي يشار إلى أن مثل تلك البنية التكوينية لم تكن مقتصرة حصرا على أبنية المدارس، وإنما كانت تمثل (موتيفا) Motif معلوما، ذائعا ومنتشرا في تطبيقات العمارة الإسلامية يعكس توظيفها تعددية الاستخدام، بمعنى آخر ظلت البنية التكوينية قادرة على القيام بأداء مختلف أشكال الوظائف البنائية، كالمساجد والقصور والخانات والبيمارستانات (المستشفيات) والخانقاهات، وغيرها من الأبنية وضمنها المدارس، أي أننا نرصد مفهوما معماريا يتخطى مهام أحادية التصميم الوظيفي ليؤسس تصورا جديدا يعنى بتعددية الوظيفة للحيز المتشكل، أو ما يطلق عليه الفضاء الشامل Universal Space ذلك المفهوم الذي تبنته (العمارة الحديثة) في وقت متأخر، والذي يجعل من ثبوت الشكل المعماري وعاء لأداء وظائف متعددة.

تميزت عمارة آسيا الوسطى في القرنين الرابع عشر والخامس عشر بمحاولة تشييد مجمعات En-semiolesc بنائية كبيرة ومعقدة في مراكز المدن المهمة، مما حدا المعماريين إلى إدخال أفكار تكوينية جديدة ودفع بهم إلى إعادة النظر في الأشكال المعمارية التقليدية وأساليبها.

ولقد أثرت تلك المقاربات الجديدة على الصياغات التكوينية «لمدرسة أولغ بيك» في سمرقند من حيث ابتكار أشكال تصميمية معبرة وإيجاد مقاييس معمارية ملائمة لها، مما أعطى الإحساس برحابة الميدان الذي تطل عليه المدرسة والشعور بضخامة بنائها. وتلعب عمارة المدرسة ومفرداتها التصميمية بقبابها العالية وداخلها الضخم، ومنائرها الأربع الرشيقة المرتفعة، تلعب دورا كبيرا في تحديد مؤشرات النقاط الاساسية في المدينة وكذلك في رسم وتحديد خط سمائها Si-houette المعبر، الذي لا ينسى.

يتجسد في عمارة «مدرسة أولغ بيك» وتحديدا في نوعية صياغاتها الفنية، ذلك القرار التزييني الذي يؤكد حضور (ثيمة) الطيف اللوني، كوسيلة ضرورية في عملية تكسية المبنى بالصياغات اللونية، إذ خطت الممارسات التزيينية في هذا الشأن خطوات كبيرة، وانتقلت من تقليدية استخدام اللون الأحادي إلى ممارسة تعددية الألوان، فيما يدعى ب «الفسيفساء الخزفي النقوش»، والذي عد من أهم نجاحات الفن التزييني الذي أنتجته شعوب الشرق الإسلامي.

يعتمد إنتاج وصنعة هذا الأسلوب التزييني على تقطيع بلاطات خزفية ملونة مسبقا، طبقا لنوعية الزخرف المراد تكسية الجدران به، وتعطي خاصية الطين ذي النوعية المختارة المعمول به البلاطات اللونية، إمكان تقطيعها بسهولة ويسر، وذلك لأن سمك تلك البلاطات الملونة لا يتجاوز بضع ملليمترات، وتجمع تلك العناصر الملونة استنادا إلى نوعية الزخرف المرسوم ومن ثم تثبت بواسطة الجص، على سطوح الجدران، ويتيح العمل بهذا الأسلوب إمكان الحصول على صيغة لونية صافية وبراقة وشديدة الكثافة الأمر الذي لا يمكن تحقيقه جراء حرق وشواء البلاطات المنقوشة والمصبوغة، التي حتما ستفيض ألوانها وتتدفق على سطوحها بالإضافة إلى إمكان امتزاج ألوانها بعضها بالبعض الآخر.

في مدرسة أولغ بيك يمثل المنهاج التزييني الذي بفضله تكتسي جميع سطوح جدران المبنى صيغة تلوينية، يمثل ذلك حدثا تصميميا على درجة كبيرة من الأهمية والأصالة، حدثا يضيف للمنجز المعماري الإسلامي خصوصية متفردة تجعله يثري المشهد المعماري العالمي بمفردات جديدة وأصيلة. والمحقق أنه قلما وجدت، في تاريخ العمران الإنساني، ظاهرة تلوين المبنى بأجمعه كمثل حالة تكسية «مدرسة أولغ بيك»، ومثيلاتها من الأبنية الأخرى بكثافة لونية غامرة، بحيث تجعل من القوام الإنشائي ذاته حالة ملونة!

يتوق معمار «مدرسة أولغ بيك» إلى أن يكون أساس بناء تكويناته التزيينية التي يتعاطى معها، حافلا بالمنطق الصارم والحسابات الرياضية الدقيقة وحضور الهندسية، وعلى الرغم من أن التكوين الخزفي للمدرسة يمثل وحدة واحدة معقدة ومتشابكة، فإن أجزاءها تتمتع هي الأخرى بوحدات تكوينية متكاملة. وتتصف الكسوات الزخرفية المستخدمة في المدرسة بأناقة وثراء كبيرين، بسبب صفاء الألوان للطليات الزجاجية وتمازج هذه الألوان بانسجام دقيق. كما أن تلك الأناقة والثراء مردهما أيضا جمال الخطوط ورشاقة الرسوم الزخرفية، وتعتبر تلك الكسوات من أفضل ما أنتج في مجال الفن التزييني في عموم الشرق وإبان القرون الوسطى، فثمة بهجة واضحة تكتسي بها تزيينات المدخل الرئيسي المشغولة بضفائر مبرومة، وأشرطة حلزونية من الخزف الملون المنقوش. أما الجدران الداخلية - الجانبية لعقد المدخل الضخم المحفور في كتلة المدخل وكذلك حناياه فقد غطيت برسوم فسيفسائية دقيقة مع حشوات بقطع رخامية صغيرة، وتمت تكسية أرضية منطقة أعلى عقد المدخل بتشكيلات نجومية قوامها موازييك فيروزي مشغول بقطع الرخام.

كما كُسيت الواجهات الجانبية لمبنى المدرسة وسطوح منائرها العمودية بتربيعات فسيفسائية ضمن شبكات هندسية ضخمة من الكتابات المستلة من القرآن الكريم بالخط الكوفي.

بيد أن معالجات الفناء الداخلي للمدرسة تمت بشكل مختلف، إذ روعي توظيف شبكة بسيطة من التقسيمات الفضائية، يتجاوب إيقاع تقسيماتها مع عرض الحجرات المحيطة بالفناء، ولزيادة حدة هذا الإيقاع وشدته، فإنه يقطع بانتظام بواسطة المداخل الايوانية عند المحاور الرأسية للفناء المكشوف.

إن اختيار تناسب منسجم لشكل الفناء المربع، وانتقاء اسلوب معين لتقسيمات وتجزئة الواجهات وإيجاد مقياس إنساني مناسب، أكسب عمارة الفناء صفة الألفة (البيوتية) ومنحها إحساسا مفعما بالراحة والهدوء، وهو ما ينبغي أن تكون عليه المباني التعليمية، وتضيف الشجيرات المغروسة في وسط فناء المدرسة مزيدا من المتعة والفائدة للبيئة المصصمة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصاب المسرح في الخليج، ما أصاب المسرح في بقية دول الوطن العربي، فمن زمن كان فيه المسرح مزدهرا، نابضا باحتياجات الواقع السياسية والاجتماعية والفنية، ومحققا لرواج حقيقي يستهدف تنمية الوطن والمواطن فكريا وثقافيا، إلى زمن تحول فيه المسرح إلى سلعة تجارية، يحكمها فقط معيار الربح المادي، مما أثر بالتبعية في معنى المسرح وهدفه. وفي قيمته واحترامه في المجتمع. فعاد المسرح مرة أخرى مرادفا للتسلية والهزل، وغرق في منافسات حول الأكثر إثارة للضحك باعتباره المعيار والدليل على الأكثر رواجا.

هنا، قراءة في أحوال المسرح في الخليج، محاولة لرصد أسباب الازدهار والانكسار، لعلها تكون خطوة على طريق العلاج.

المسرح في الخليج

أزمنة الازدهار.. وأزمنة الانكسار

على نحو ما، تؤكد العلاقة المفصلية الكائنة بين «اليوم والأمس»، و«اليوم والغد»، بأن هناك ثمة مشروعا بحثيا لا نهاية له... الغرض منه تجاوز محيط الواقع، وبناء أساسيات جديدة، وحدود جديدة انطلاقا من النظريات المعرفية التي تحكمنا، وتحكم اشتغالنا في الفكر، والثقافة، والفلسفة. فما اليوم إلا حلم الأمس وإنجازاته. وما الغد إلا حلم اليوم وتطلعاته.

ولأن حتمية التاريخ تقتضي، جدلا، أن يكون «الزمن الفاعل» هو صورة تقادمية، كما كان صورة قبلية، وآنية. يقول قاسم محمد: «إن التأسيس وخلق حالات التطور، يعني البحث اليومي الدؤوب، وفق منهج وبرنامج معرفي نظري، وتمرين عملي مشفوع بإنتاج مبرمج... مستمر. كما أن (البحث)، كفكرة أصيلة في المسرح المحلي، هو الذي يقود - في حال توافره - إلى الحفر في الذاكرة الإبداعية للبيئة، للمجتمع، وللشعب في المكان المعين والمقصود الاشتغال معه، وله وبوساطته، من أجل إيجاد، وخلق، تلك الوشائج الروحية والشعورية المشتركة بين المبدع المسرحي الباحث، المنقب، ومتلقيه: ابن المجتمع نفسه، الذي ينتمي إليه كلاهما كمواطنين في شعب واحد».

لذلك لا ينبغي لنا فهم مفردة المستقبل المستندة إلى أزمنة أخرى مثل الماضي، والحاضر، كدلالة فقط، ومعنى محدد لزمن آت، بلون وشكل، وعطاء مختلف تماما. بل لا بد من إدراك أن هذا المستقبل هو في الأصل كائن في الزمن الماضوي، والزمن الحاضر ولكن برؤى، ونسبية، متبدلة، ومتغيرة، تبعا لاعتبارات كثيرة.

من هنا، فإنني أرى أن انتقال الممارسة المسرحية الخليجية من فضاء الأندية الرياضية والاجتماعية والثقافية إلى فضاء التكوينات التنظيمية، والأوعية المسرحية المستقلة، والأسر الثقافية... في منتصف خمسينيات القرن الماضي. ساهم - إلى حد بعيد - أن يحقق هذا المسرح على أرض الواقع خطوات تطورية مهمة في سياق بنية التكوينية العامة.

وبالتالي، فإنه قطع في اتجاه مسألة الاحتراف الفني مسافات إنجازية، ما كان له أن يحققها من دون هذا الدعم «اللوجستي» الذي أولته إياه مؤسسات الدولة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، كونه حلم الأمس، ومتخيل الحاضر، وبوصفه:

١) أداة من أدوات التنمية الوطنية الشاملة يجب رعايتها وصيانتها.

٢) مؤسسة ثقافية، يجب إعادة هيكلتها بما ينسجم مع متطلبات الدولة الحديثة، بحيث توفر لها كل مستلزمات النجاح، والتقدم، والإثراء.

٣) ظاهرة مجتمعية وحضارية تعكس بطروحاتها، واتصالها الجماهيري الحميمي كل أبعاد الصورة المجتمعية، الظاهر منها والخفي، الكائن والممكن، المحسوس والمتخيل... وبالتالي يجب العمل على دعم هذه الظاهرة وتجذيرها في العمق الاجتماعي، والثقافي.

٤) وسيلة من وسائل بناء النهضة الوطنية بكل أبعادها التاريخية، والسياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية.

مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفه»

د. نادر القنة - الكويت

الاحتراف والإثراء

ففي الكويت تنشأ أربع فرق مسرحية أهلية: (الكشاف) ومن ثم الشعبي، العربي، (الوطني) ومن ثم الخليج العربي. وفرقة خامسة حملت اسم مسرح الشباب تابعة للهيئة العامة للشباب والرياضة.

وفي البحرين ثمة ولادة مماثلة للفرق المستقلة، أو المتخصصة: (الفرقة التمثيلية) ومنها انشقت فرقة البحرين التمثيلية، أسرة هواة الفن، فرقة مسرح الاتحاد الشعبي، فرقة مسرح أوال، فرقة مسرح الجزيرة وفرقة مسرح الصواري.

صقر الرشود

وفي قطر ولادات مماثلة أيضا للفرق المستقلة من أبرزها: الفرقة الشعبية للتمثيل، فرقة المسرح القطري، فرقة مسرح السد، فرقة مسرح الأضواء، فرقة المسرح العربي، مسرح المجلس الأعلى لرعاية الشباب ومسرح نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي.

وفي دولة الإمارات العربية المتحدة تسجل الذاكرة التوثيقية ظهور فرق عاملة في الدولة من أبرزها: المسرح القومي للشباب، مسرح الشارقة الوطني، مسرح دبي الشعبي، مسرح دبي الأهلي ومسرح أم القوين الوطني.

وتشير الخريطة الثقافية في سلطنة عمان إلى ولادة عدد من الفرق المسرحية العاملة من أبرزها: فرقة النادي الأهلي العماني، فرقة مسرح الشباب وفرقة الصحوة لفنون المسرح.

لقد جاء اتساع رقعة انتشار الفرق المسرحية الأهلية، وشبه الرسمية في منطقة الخليج، اتساقا وتزامنا مع:

١- الطفرة الاقتصادية المصاحبة لظهور النفط في المنطقة، وما أدخلته إلى المنطقة من عائدات مالية.

٢- حصول دول المنطقة على استقلالها، وتحررها من تبعات المعاهدات الأجنبية.

٣- اتساع نطاق التعليم النظري، والتطبيقي والموازي بين شعوب الدول الخليجية.

٤- تزايد سرعة إيقاع بناء النهضة المدنية المواكبة لروح العصر.

٥- انفتاح المنطقة على سلسلة من الاستثمارات الاقتصادية، حيث حققت بدورها عوائد مالية، ومعنوية «رديفة» للعوائد النفطية.

٦- الانفتاحات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والتعليمية، والثقافية الواسعة، لدول الخليج العربي مع الأنظمة العالمية المتقدمة.

كان من الطبيعي جدا أن يصاحب ظاهرة انتشار الفرق المسرحية، وتعدد أنماطها، وتباين اهتماماتها، تطور مرصود بالأرقام والإحصائيات، والشواهد. وقفزة نوعية واسعة في أفق الهيكلية المسرحية الخليجية. وتطور ثالث مماثل في المفهوم الفني والاجتماعي، والنهضوي، والثقافي لماهية المسرح ووظيفته الحضارية، في ظل سيادة دول الاستقلال، إضافة إلى تطور رابع له علاقة بالكيفية، والأسلوبية، والمنهجية للممارسة المسرحية ذاتها.

والأهم من ذلك كله تطور العقلية المسرحية الخليجية في مختلف مواقعها، ومستوياتها: القيادية، والتخطيطية، والتنفيذية. سلسلة من التطورات المهمة، وعلى مختلف المستويات كافة... كان لها أبعد الأثر في إثراء الواقع الاجتماعي، والثقافي والاقتصادي، والسياسي، وتنفيذ البرامج النهضوية التنموية، وفي قراءتي البحثية للواقع المسرحي الخليجي، استندت إلى:

١- الثابت من المنجز الثقافي المسرحي الذي تحقق على أرض الواقع خلال الفترة الممتدة من نهاية خمسينيات القرن الماضي، حتى منتصف العقد الثامن منه.

٢- البانوراما التاريخية العريضة الماثلة أمامنا، التي تعكس إنجازات هذا المسرح في سياق المراحل التاريخية المتعاقبة.

٣- مجموعة الأبحاث النظرية والتطبيقية الصادرة في هذا الشأن، التي تناولت مسرح المنطقة بالدراسة والتحليل، والتي قام بها زملاء من أهل الخبرة والاختصاص.

٤- اتصالي المباشر، والوثيق نظريا وتطبيقيا، ومعايشة وعملا، مع كثير من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفاصل الحركة المسرحية الخليجية. كشاهد حي على الممارسة والإنجاز، وعلى أزمنة الازدهار والانكسار. وكأستاذ أكاديمي متخصص في علوم المسرح، معني بتدريس طبيعة، وفلسفة، وتاريخية المنجز المسرحي لهذه المنطقة، لطلبة المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت. وكمساهم من جانب ثالث في بعض أنشطتها وحراكها الثقافي والفني.

الازدهار... وفعل التنمية

يمكن لنا وضع أيدينا بكل وضوح على علامات الإثراء والنماء في هذا المسرح، التي أرى أنها تحققت تنمويا في ظل عوامل كثيرة، لعل من أبرزها:

١- الانتقال المزدوج للفعل والفكر المسرحيين داخل بنية العرض من سطحية الواقع الاجتماعي والاقتصادي المنظور، والتلامس السياسي الظاهري إلى عمق وجوهر الإشكالية الاجتماعية والاقتصادية، وإلى عصب التشابكات السياسية، انتقالا معمقا مقرونا بالدراسة، والتحليل، والرؤية المتجددة، وفلسفة التغيير، وجمالية الصنعة التكنيكية للتجربة المسرحية.

٢- حملت بعض عروض المرحلة في داخلها أفقا إنسانيا، مؤسسا على المنطلقات المحلية، والإقليمية، والقومية. مما منحها فرصة البقاء، والتعمير أكثر مدة زمنية ممكنة داخل ذاكرة المتلقي، كما حفظتها لنا الذاكرة الجمعية والأرشيفية والنقدية.

٣- تميزت معظم عروض المرحلة بأنها حملت في مضامينها الأسئلة الراهنة المقلقة، وحاولت البحث عن إجابات منطقية مقنعة للظواهر والإشكاليات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والتربوية.

٤- لم تعد قراءة التاريخ، والأزمنة، والأمكنة، والأشياء، والأفعال الماضية تتم بالسذاجة والسطحية، والبساطة التي كانت سائدة، ولم يعد تقديم التاريخ الماضي في الزمن الحاضر يتم لغرض الأرشفة والتوثيق، ولم يعد إحياؤه مقرونا فقط باستخلاص العبرة الأخلاقية، والوعظية، إنما صارت هناك كيفية مغايرة في القراءة، ودعوة صريحة إلى إعادة استثمار التاريخ كمصدر للدراما من أجل محاكمة الواقع الراهن وإدانة ما هو كائن، أو محاكمة التاريخ ذاته... على اعتبار أن التاريخ الماضي ممتد في الحاضر، وما الحاضر إلا فعل مؤسس على الزمن الماضي، لذلك أخذت القراءة المعاصرة للتاريخ الماضي تفتح نوافذ وملفات كانت مغلقة أمام الباحثين والمتلقين.

٥- في العصر الذهبي للحركة المسرحية الخليجية، تنوعت مصادر الكتابة الدرامية - أمام المؤلفين - وتعددت، فلم تعد المسألة مغلقة على التاريخ العربي والإسلامي، وحكايات التراث، وتلامسا سطحيا مع الواقع الاجتماعي، بل انفتاح شمولي متكامل على الواقع العربي والإنساني، واستثمار للفانتازيا، واستعادة منطقية للفولكلور، والموروث العربي. وانفتاح مماثل على الخيال العلمي، والأجناس الأدبية كافة، وعلى أفق التجربة النصية العربية والعالمية، لتخضع هذه النصوص إلى فك وتركيب وإعادة إنجاز ضمن آلية «الاقتباس، والإعداد، والتوليف، والخلجنة، والترجمة، أو مناورتها بغرض تركيب نصوص جديدة لا تحمل من بقايا الأصل غير العنعنة»، رغبة في الابتعاد عن متاهات السرقات الأدبية، وما يحيط بها من تشويش وتذمر وتحمل مسؤولية أدبية وأخلاقية.

مسرحية «طار برزقه»

٦- ثمة جرأة، وجرعة عالية في قراءة وتشخيص الراهن السياسي والاجتماعي، والاقتصادي. واختراق صريح للمحذورات، وفضح المسكوت عنه... وهو ما وجد قبولا وهوى لدى المتلقي. فساعد على ازدهار الممارسة المسرحية، ليصبح المسرح بفكره، ولسانه، وفنه، خصما عنيدا لكل الأخطاء الشائعة ولكل الانحرافات التي تمس بنية المجتمع، وأخلاقيات المتلقي.

٧- بفضل الهوامش الديموقراطية الموجودة في دول الخليج العربي... عملت المؤسسة المسرحية على تبني نصوص مسرحية عربية، ذات فكر سياسي فاقع، كان يحظر تقديمها ونشرها في موطن ولادتها لكونها نصوصا مناكفة لسياسات الأنظمة. الأمر الذي زاد من ثراء المنتج المسرحي الخليجي.

٨- الدعم المادي والمعنوي الذي قدمته دول المنطقة للمؤسسات المسرحية رغبة منها في تقديم إنتاج مسرحي نوعي. الغرض منه تحقيق الازدهار الثقافي والفني، والفكري... ودعما لبرامج التنمية الوطنية الشاملة.

٩- في هذه المرحلة تعرف الفنان المسرحي في دول الخليج العربي على أشكال وأنماط وقوالب مسرحية جديدة (كتابة، وتمثيلا، وتقنية، وإخراجا) مثل: الرمزية، والتعبيرية، والرومانسية، والعبثية، والملحمية، والتسجيلية، بالإضافة إلى المعامل والورش المسرحية ذات الاتجاهات والمدارس المختلفة.

١٠- عزز مفهوم تنظيم، وإقامة المهرجانات والملتقيات المسرحية المحلية، والإقليمية، والقومية العامة، والمتخصصة في أقطار دول الخليج العربي، من مسألة ازدهار الحركة المسرحية الخليجية... عبر ما تتيحه لرجال المسرح من فرص للاحتكاك، وتبادل الخبرات النوعية، والاستفادة من تجارب الآخرين. وبالتالي الارتقاء بفكر وثقافة المتلقي.

١١- كون هذه المرحلة اعتمدت - في صياغة استراتيجيتها الثقافية المسرحية - على التعاون مع عدد من الخبرات والكوادر المسرحية العربية المتخصصة في علوم المسرح التي وقفت جنبا إلى جنب مع الكوادر الوطنية، فقد ساهم ذلك في تثبيت دعائم الحركة المسرحية القطرية، والانطلاق بها نحو فضاءات إبستمولوجية واسعة.. وبالتالي، تأسيس الكوادر الوطنية تأسيسا قواعديا صحيحا.

١٢- لقد كان لإنشاء مراكز الدراسات المسرحية - ومن ثم المؤسسات المعهدية، والجامعية المعنية بتعليم فنون، وعلوم المسرح - أثره الطيب في إثراء وازدهار الحركات المسرحية الخليجية وتطوير أبنيتها الفنية، والفكرية، والإدارية، والإنتاجية..

١٣- في سنوات الازدهار والتألق، لم تكن السياسة التخطيطية للعملية الإنتاجية في الفرق المسرحية الخليجية تخضع لمعيارية المناسبات الموسمية... بل إنتاج مسرحي متواصل في أغلب شهور السنة - مع استثمار حقيقي للمناسبات، قدر الإمكان، وقدر ما سمحت به الظروف.

١٤- كون العملية الإنتاجية المسرحية لا تكتمل إلا بحضور المتلقي - وتواصله مع العرض المسرحي، ودعمه له. وكون الفرق المسرحية الخليجية، كانت تتطلع إلى تواصل جماهيري عريض مع منتجها المسرحي - فقد حرصت هذه الفرق على أن تكون بطاقتها الخاضعة للمبيعات ذات قيمة مالية رمزية، فليست هناك مبالغة في أثمان التذاكر ولا أسواق سوداء لتمرير التذاكر منها وسط صخب إعلاني أجوف مضلل.

١٥- في مرحلة الازدهار والنماء، يمكن رصد حالة تنافسية في المشهد الثقافي بين الفرق المسرحية الخليجية سواء على المستوى القطري أو الإقليمي، الأمر الذي ساهم في تعزيز آلية الإنتاج المسرحي النوعي وتطويرها.

١٦- في هذه المرحلة شهد النص المسرحي الخليجي تطورا ملحوظا من الناحية الفنية والفكرية، الأمر الذي ترتب عليه ولادة أسماء مسرحية جديدة على مستوى التأليف ظلت طوال حياتها وفية للكلمة المسرحية عشقها الأبدي.

مسرحية «البطيخ الأزرق» السعودية

١٧- كما تطور النص المسرحي الخليجي، تطورت أيضا العقلية الإخراجية المسرحية الخليجية، وتخلصت من أساليب التنفيذ التقليدية المتوارثة وصارت قادرة على صناعة الإبداع المسرحي الخلاق، وعليه تطورت الصياغات والرؤى الإخراجية المسرحية قياسا إلى المراحل التاريخية الماضية.

١٨- في هذه المرحلة انفتحت الفرق المسرحية الخليجية على الفرق المسرحية المناظرة لها في الإنتاج المسرحي النوعي عبر نوافذ كثيرة، منها: نظام الاستضافات، أو من خلال المهرجانات، أو الأسابيع الثقافية، أو تبادل الخبرات، الأمر الذي دفع هذه الفرق المسرحية إلى محاكاة تجارب الفرق المتقدمة المنتجة المبدعة صاحبة التجربة والتاريخ الطويل، مما انعكس إيجابا على أداء وإنتاج الفرق المسرحية الخليجية، وحقق لها تقدما مزدهرا.

١٩- شهدت هذه المرحلة تعميما أفقيا واسعا لإبستمولوجية المسرح، ساهم في إنجازه الانتشار الواسع الذي حققته المؤسسات الإعلامية، المقروءة، والمسموعة، والمرئية. وأشير على وجه التحديد إلى انتشار الصحف العامة، والمتخصصة، تزامنا مع مرحلة بدأت فيها دول الخليج العربي تحقق انتصارا رقميا عاليا ومهما في القضاء على الأمية.

وقد كان من أهم انعكاسات انتشار التكنولوجيا الإعلامية العصرية أن بدأ المسرح بنفسه يغزو المنازل عبر التلفزيون والإذاعة والفيديو، مما شجع المتلقي على تفهمه واستيعابه والإقبال عليه، على عكس ما يرى البعض أن التليفزيون وقف حجر عثرة أمام ذهاب الجماهير إلى المسرح.

٢٠- هذا النضج الكلي في الممارسة المسرحية... صاحبه أيضا تطور تلازمي ملحوظ في الاشتغال النقدي المسرحي. وعلى وجه التحديد تيار النقد الانطباعي الذي انتشر بشكل واسع في الصحافة الخليجية.

٢١- في هذه المرحلة التطورية... لم يعد الفنان المسرحي الخليجي هامشا في صياغة اللعبة المسرحية، أمام سيطرة ماسكي الخيوط: (المؤلف، والمخرج)... بل صار شريكا وصانعا للممارسة المسرحية، ضمن حدوده ومسؤوليته.

٢٢- في مرحلة الازدهار انتقلت الممارسة المسرحية من نطاق الهواية إلى بؤرة الاحتراف، وصار الإنجاز، والإبداع والتجديد، من أهم الشعارات المرفوعة في السياسة الإنتاجية، فالمسرح هنا أصبح ضرورة واحتياجا ثقافيا تنمويا، لا ممارسة مظهرية شكلية.

٢٣- ساهمت المشاركات الفعلية لرجال الأدب - من شعراء، وكتاب قصة ورواية - في الحياة المسرحية، وأدت دورا فاعلا، وايجابيا في الارتقاء بالفن المسرحي.

٢٤- لا يمكن إغفال انعكاس دعوات المد القومي، التي انطلقت مع التجربة الناصرية في مصر، على واقع الحركة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحية الخليجية. حيث ساهمت في تطوير أفكار موضوعاتها. علاوة على مدها بالطاقة التجديدية الفاعلة المؤدلجة بالنوازع القومية. على اعتبار أنها دعوات، حملت روح الثورة الشبابية المقاتلة من أجل التغيير. ومن أجل بناء مجتمع عربي وحدوي ناهض.

٢٥- تزامنت مرحلة الازدهار المسرحي بمنطقة الخليج العربي مع إطلاق دعوات التأصيل المسرحي العربي، في إطار البحث عن هوية لكينونة هذا المسرح، وهي دعوات ترجمت على أرض الواقع من خلال تنظيرات، وتطبيقات الاحتفاليين في المغرب، والحكواتيين في المشرق، ورؤى يوسف إدريس في مصر، وكان من الطبيعي أن يكون لهذه الدعوات مؤيدوها في منطقة الخليج العربي. الأمر الذي ساهم نوعيا، ونظريا، وتطبيقيا في الارتقاء بالظاهرة المسرحية الخليجية عبر موجات التأثر بالتطبيقات المسرحية المغربية، والتونسية، والمصرية، والسورية، واللبنانية، والعراقية.

٢٦- كان من عوامل ازدهار المسرح في منطقة الخليج العربي خلال الفترة المشار إليها تطور (الإعلان) المرئي، والمقروء، والمسموع. مستفيدا من الثورة التكنولوجية التي شهدها العالم في النصف الثاني من القرن العشرين... وهو تطور، استثمر إيجابيا لصالح الممارسة المسرحية مما حقق لها مستويات أفضل من الانتشار بين الجماهير.

٢٧- في عصر الازدهار خرجت المهمات المسرحية - بكل عناصرها - من مبدأ اللزوميات، إلى نظرية التوظيفات الدراماتيكية الإبداعية الجمالية.

٢٨- في هذه المرحلة ساهمت الممارسة المسرحية بأبعادها الفكرية والدرامية في الارتقاء بمستوى التذوق الجمالي للمتلقي.

٢٩- لا يمكن إغفال الدور الذي لعبته مؤسسات الدولة في تقديم جوائز وحوافز مادية ومعنوية للفنانين المسرحيين المبدعين، مما شجع الفنان المسرحي على الارتقاء بحرفته المسرحية.

٣٠- في هذه المرحلة كان الفنان المسرحي يتلقى أجرا ماليا من فرقته المسرحية، يتوازى مع مقدار الجهد الذي بذله في العمل، وغالبا ما كان العمل يتم تطوعيا من دون أجر، حيث الانتماء إلى الأسرة الواحدة. والقناعة مكان التكسب.

النكوص... والانكسار

المؤسسة المسرحية الخليجية، في نسقها، ومساراتها، وهمومها، ومفاهيمها، وعناوينها، لم تعد - في راهنها اليوم - كما كانت قبل أكثر من نصف قرن من الزمان.

ثمة حالة من النكوص، والتأكسد، والرمد، والانكسار، أصابت عصبها، ونخرت - كالسوس - في عظم منتجها المسرحي.

حالة ظاهرة للعيان، يمكن للباحث - أي باحث في الشأن المسرحي الخليجي - أن يرصد أبعادها، ومنطلقاتها - بدءا من النصف الثاني، من عقد ثمانينيات القرن الماضي - وما زلنا حتى يومنا هذا، نجني - على أرض الواقع - آثار ردتها، بعد عقود من التوهج، والازدهار، والإنتاج النوعي المتميز.

مسرحية «الثمن الفادح»، سلطنة عُمان

حقا، المسألة لم تعد كما كانت سلفا... فمن الناحية الإجرائية، أرى أن البحث عن أزمنة الازدهار والانكسار في جوهر الممارسة المسرحية الخليجية، استنادا إلى دراسة مسحية تاريخية، كفيل بأن يضعنا مباشرة، وجها لوجه، دون التواءات، وبلا مقدمات أمام مشهدية تراجيدية قاتمة. وأمام أكثر الأسئلة المقلقة في مسارات هذا المسرح، الباحثة في طبيعة هذا الانفلات، وهذا الانقلاب.

- لماذا حدث ما حدث؟... وكيف حدث؟ وكيف تحول المسرح من فعل إثراء إلى فعل إلهاء؟

سؤال ديناميكي، ينطلق في كينونته من داخل تفاصيل الممارسة ذاتها، متمحورا حول دوافع الانتقال التناقضي، للمنتج المسرحي، فكرا، وفنا، وتصنيعا من عصر الازدهار إلى عصر الانكسار. أي من فعل الثقافة التنموية، إلى فعل الثقافة التنويمية.

سؤال بهذه الكثافة، وهذا الوضوح، يختصر في داخله كل الأزمنة المتعاقبة على التجربة المسرحية الخليجية، ماضيا، وحاضرا ومستقبلا... كما يجمع في كل أركانه الصور، والحيثيات المتناقضة والمتقابلة، بالإضافة إلى أنه يسلط في الوقت نفسه جانبا مهما من الإضاءات التعريفية المتجددة لطرفي المعادلة القائمة: الازدهار والانكسار.

إذن... في تقديري النقدي الخاص - وحسب اجتهادي - أرى: أن بحثا من هذا النوع، أكاديميا كان، أو غيره. من الصعوبة بمكان أن يحقق نتائج منطقية مدعمة بالشواهد التطبيقية، إذا قرئت مادته الخام - وفسرت وحللت - خارج النسق الكرنولوجي، الذي هو ضروري لتفهم ميكانيزم التعاقب، والتمفصل التلقائي بين مرحلة وأخرى، تالية، أو سابقة عليها... أما إذا تمت المسألة خارج هذا النهج، فإنها تبدو لي أشبه ما تكون بالسير وسط حقل مملوء بألغام سوء الفهم، وسوء التقدير.

أسئلة في جوهر المعنى

ولأن الأسئلة في المحور ذاته وفي القضية تتوالد تباعا... فإننا نسأل ونحن نفكر بصوت عال مسموع: كيف نجحت المؤسسة المسرحية الخليجية - قبل أقل من نصف قرن بقليل من الزمان - المنفكة للتو من عقال الأطر التربوية والتعليمية، ومفاهيمها الوعظية والإرشادية، الصاعدة في الوقت نفسه إلى أحضان الأندية الرياضية، والمؤسسات الاجتماعية؟ كيف نجحت في صياغة أعظم النجاحات والانتصارات على أرض الواقع عبر مسرحية «وكلاء صهيون» حينما تمكنت من الارتقاء بالوعي الثقافي والفكري للمتلقي، وتثويره سياسيا، وإثارة نقمته وغضبه على كل أشكال الاستعمار والاحتلال. إضافة إلى تحريك الشارع المحلي، وصناعة المظاهرات الجماهيرية، وتقوية ألسنة الاحتجاج ضد السياسة الغربية المؤيدة للكيان الصهيوني... وذلك على خلفية ضياع نصف فلسطين إبان النكبة؟

واليوم، وقد ضاعت فلسطين كلها من شمالها إلى جنوبها، ومن شرقها إلى غربها، وصار ناسها وشعبها هدفا يوميا للتكنولوجيا العسكرية الغربية المتطورة، ومحل تجربة وتدريب لكل الفصائل العسكرية الصهيونية الوحشية، التي راحت ترتكب في حقه أبشع الجرائم في التاريخ الإنساني... والمسرح سيد الثقافة، وعنوانها لم يعد هنا - خليجيا - قادرا على تحريك ساكن الكلمة، لتبدو فعلا ديناميكيا مماثلا لحراكها السياسي والثقافي الذي كان قبل نصف قرن من هذا التاريخ.

كيف استطاعت الممارسة المسرحية الخليجية الواعية / والنابضة بإحساس الجماهير - قبل نصف قرن من الآن على بساطتها، وتواضع إمكاناتها الفنية والإنتاجية، عبر مسرحية «لقمة عيش»، إثارة قلق المعتمد البريطاني في الخليج، والجهر برفض الوجود البريطاني في المنطقة. وإدانة الاستعمار، ونبذ كل أشكاله؟

مسرحية من هذا الوزن وهذا الفكر كانت كلماتها تنزل كالصاعقة والبارود على رأس صاحب الحظوة السامية المعتمد البريطاني... الأمر الذي دفعه إلى اتخاذ قراره الفوري والغاضب بوقف العرض المسرحي خشية تهييج الشارع المحلي، وهو ما لا يتوافق مع السياسة البريطانية!

أقول: كيف استطاع مسرح من هذا النوع، أن يفعل ذلك في زمن كانت تنقصه أشياء كثيرة من مظاهر الحياة المعاصرة... ومسرح اليوم يرى بأم عينه - جهارا ونهارا - على مدار الساعة والدقيقة مئات المعتمدين، والرسل الغربيين يجوبون الأروقة السياسية والاقتصادية العربية. وهم يفرضون علينا قسرا: الوصايا، والحلول، والأفكار، والفواتير... دون أن يقوى على المجاهرة بالحقيقة، وإحالة كلمته إلى فعل، أو حتى يسمح للسانه بالتطاول على أفعالهم بالنقد والإشارة. وكأن الرمد سكن عينيه، واستقر الخرس في لسانه؟

ولأن الشيء بالشيء يذكر أقول: كيف استطاعت المؤسسة المسرحية الخليجية التصدي بعنف لكل حالات الاعوجاج والانحراف في المجتمع الخليجي، حينما كادت الطفرة الاقتصادية - التي نشأت على خلفية اكتشاف النفط - تزلزل أركانه وتعصف به - أي المجتمع - وهي تدفعه بقوة نحو الاغتراب، وفقدان التوازن والتواصل مع إرث الماضي... لتبدو له كل تقاليد الماضي عبئا. لا ضرورة، ولا حاجة له؟

كيف دافع المسرح عن القضايا الاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية للوطن والمواطن، بكل صلادة وقوة... وهو لم يكن قد تجاوز سن الرشد بعد في حضن الأوعية الثقافية المستقلة؟ وكيف استطاع أن يعجن من كلمته المجردة فعلا واقعيا، وإصلاحا مؤثرا... تتوازى فيه إشعاعات الكلمة مع توهج شمس النهار: ضياء، وإثراء، وأثرا، وأهمية؟

ولماذا لم يعد في مقدوره اليوم، أن يلعب الدور نفسه، وأن يفتح ملفات المؤسسة الاجتماعية والاقتصادية المتورمة بالقضايا الآنية، التي فرضتها الظروف السياسية والحياتية المعقدة... وهوس الانفتاح على الآخر دون ضوابط، ودون قيود؟

والحال هكذا، لماذا نجح المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخليجي، وهو بعد مازال بكرا، قبل نصف قرن من الزمان في تناول ومعالجة القضايا ذات الهم والشأن القومي: حرب التحرير الجزائرية، المد القومي، مشكلة الحريات السياسية، حقوق الإنسان العربي، التواصل والتعاون القومي؟

واليوم، وبعد أن أصاب الجسد العربي ما أصابه من الفرقة والتمزق والانهيار والوهن، تعطلت الأجهزة الحسية والاستشعارية للمؤسسة المسرحية، ولم يعد في مقدورها الغوص في أعماق ما يحدث، واستيعاب ما هو كائن... والتواصل مع المتلقي، تعزيزا لأهداف التنمية وأغراضها.

الانكسار... وفعل التلقي

في تقديري الخاص أن مسببات انكسار الممارسة المسرحية الخليجية - وانحرافها عن مساراتها الطبيعية في الارتقاء بذائقة المتلقي، وتعطيل فعل المساهمة في مشاريع التنمية الوطنية، والإقليمية، والقومية، وكذلك تحول اتجاه الممارسة من فعل الإثراء إلى فعل الإلهاء - تعود إلى الجوانب التالية:

١- تعاني المؤسسة المسرحية الخليجية غياب استراتيجية واضحة المعالم، للممارسة المسرحية... فليس هناك خطة - قصيرة المدى، أو بعيدة المدى. محددة الأهداف، والأبعاد - قادرة على صيانة المؤسسة المسرحية، وحمايتها من أي عثرات، ومؤثرات ضدية.

٢- تحول فعل الممارسة المسرحية من فعل التسليع الثقافي إلى فعل التسليع الاستثماري، وانتقال المسؤولية الثقافية، والإنتاجية، من حضانة مؤسسات الدولة إلى حضانة المؤسسات التجارية. الأمر الذي أدى إلى انتشار الأعمال المسرحية المتدنية في مستواها الفكري والفني. والمفرغة من أي مضمون اجتماعي، أو اقتصادي أو سياسي، أو تربوي... وبالتالي وقف المسرح ساكنا بلا فعل أمام مشاريع التنمية الوطنية.

٣- تبعا لانتشار مفهوم التسليع الاستثماري للممارسة المسرحية، فقد أدى ذلك الى انتشار المؤسسات التجارية الخاصة، التي باتت أشبه ما تكون بالدكاكين السلعية، ووقفت هذه الحوانيت جنبا إلى جنب مع المسارح الرسمية، والشركات والمؤسسات المتوازنة، وراحت تنافسها، وتضارب عليها في الأسواق الفنية، مما أثر سلبا في الممارسة المسرحية، ودفع بها إلى تقديم نتاجات فنية وثقافية فاسدة. خالية من أي مضمون أو معنى.

٤- صاحب توسع وتضخم قاعدة الفرق والمؤسسات المسرحية الخاصة، وانتشارها السريع... تفريغ عكسي مماثل للفرق المسرحية الأهلية، وشبه الرسمية، من كوادرها، وطاقاتها الفنية ذات الخبرة المتميزة، التي هي في الأصل عماد الفرق وداميكها، وقوتها، وقواها، وذخيرتها.

٥- ساهم الإنتاج المتواصل للمؤسسات المسرحية الاستثمارية في رفع معدل التكلفة الإنتاجية للعرض المسرحي، والوصول به إلى أرقام تصاعدية.. لا طاقة للفرق المسرحية الأهلية، والرسمية على مجاراته... فغابت الفرق الرسمية والأهلية بإنتاجها النوعي المتميز، وتسيد

غانم السليطي - قطر

خالد النفيسي - الكويت

الإنتاج الخاص الساحة الفنية، بما يقدمه من ثقافة غير مسؤولة، هدفها العام، والخاص إلهاء الناس، لا إثراء الناس.

٦- بفعل هذا الاستثمار التسليعي للفن والثقافة الذي أصاب كل القنوات الفنية والمؤسسات الثقافية ونال منها، وكون هذه الجهات - الخاصة - تعتمد على الإيقاع السريع في الإنتاج. (لأن هدفها تحصيل أعلى إيراد بأقل تكلفة إنتاجية، وأسرع وقت ممكن)، فقد كرّس الكثير من المفاهيم الخاطئة في الممارسة المسرحية، مقابل إلغاء الكثير من القيم، والمفاهيم الأصيلة، مثل:

أ) إلغاء التدريبات القرائية، التي تعرف ضمنيا بمفهوم «تدريبات الطاولة»، فلم يعد لها وجود عند كثير من المخرجين، وصارت التدريبات فورا تبدأ بالحركة دون أن يفهم الممثل المتطلبات الفنية والفكرية للنص المسرحي.

ب) تقليص عدد ساعات، وأيام التدريبات المسرحية، بما يتماشى ضمنا مع سياسة تخفيض التكلفة الإنتاجية. فليس من باب الاستغراب أن نسمع، أو نعرف عن عرض مسرحي تم التحضير له خلال أسبوع واحد، أو أقل من ذلك.

ج) صار الممثل يختار أزياءه في المسرحية كما يحلو له... دون أي اعتبار للمتطلبات الفنية والفكرية للشخصية الدرامية. ودون إلقاء بال إن كان ذلك يتماشى مع سياق الرؤية الإخراجية للعمل... المهم في الأمر أن الممثل راح يكرس مفهوم نجوميته بطرقه الخاصة.

د) تعالي بعض الممثلين على التجربة المسرحية وعلى النص، والإخراج، وهو إحساس خطير يقود إلى تسطيح فعل الممارسة المسرحية.

هـ) مع تنامي الإحساس بالنجومية المصنوعة سريعا وغير المؤسسة تأسيسا صحيحا، صار هؤلاء النجوم - وبخاصة الممثلين - يقومون بإلغاء وإضافة، أي حوار، من وإلى النص تبعا لهواهم من دون الرجوع إلى كاتب النص، أو المخرج، وكأن النص المسرحي وجد في الأصل لا لأغراض ثقافية وطنية عامة، بل لخدمة نجومية الممثل فقط.

و) لم يعد الفنان ملتزما بروح التجربة، بل فقد مسؤوليته تجاهها عبر ارتباطه في الوقت الواحد بأكثر من عمل مسرحي، وأعمال أخرى في الإذاعة والتليفزيون..وهذا التشتت صرفه ضمنا عن مسارات العملية الإبداعية وأوقعه في شرك الاستهلاكية، والفوضوية، والسوقية.

٧) لم يعد ثمة استثمار حقيقي وناجح للقنوات الإعلامية (الإذاعة والتليفزيون) بغرض خدمة الممارسة المسرحية... وصار أهل المسرح ينظرون إلى التليفزيون بكثير من الريبة، أي كخصم لهم، وأنه وراء حركة عدم تواصل الجماهير مع المسرح الجاد.

٨) انفتاح الفرق، والمؤسسات المسرحية الخليجية على التجارب المسرحية المصنعة وفق المقاييس التجارية، حيث رأت فيها النموذج الربحي الذي يمكن أن يدر عليها المداخيل العالية.

٩) رواج الثقافة السطحية في كثير من الأنشطة الحياتية فانعكست بدورها على المسرح، فبدلا من أن يقاوم المسرح هذه الظواهر السلبية، صار يعكسها، ويجسدها باعتبارها جزءا من بنيتها، وسياقها.

١٠) عدم وجود صحف ومجلات مسرحية متخصصة قادرة على الارتقاء بالذائقة الجمالية للمتلقي، ومحاربة الفاسد من الثقافة المسرحية، فغالبية الدوريات التي تأسست سرعان ما تعثرت وتوقفت بسبب العوامل الاقتصادية.

١١) مغالاة عدد من الفنانين في أجورهم تحت إغراءات القطاع الخاص... الأمر الذي عطل بدوره عمل المؤسسات شبه الرسمية ذات الميزانيات المتواضعة، حيث لا قدرة لها على التعاطي مع الأجور المرتفعة المرهقة لميزانيتها.

١٢) استعجال الطاقات الشابة الواعدة للنجومية الفنية، مسألة أضرت بمستوى أدائهم الفني. حيث وقع أصحاب هذا الإحساس، والسلوك في دائرة السطحية، كما غرق معظمهم في الابتذال. فتحولت الأعمال على أيديهم، إلى مجرد جسور، لتحقيق هاجس النجومية. ففقدت الممارسة المسرحية وظيفتها الثقافية، والفكرية، وأدارت ظهرها للإبداع.... وصار الأمر مجرد محاكاة شكلانية - لنجومية الآخرين.

١٣) لا يمكن إغفال حجم الضرر الذي ألحقه التيار النقدي الانطباعي المجامل، بالحركة المسرحية الخليجية... وخصوصا أن هذا النقد اتخذ من الصحافة وسيلة لتوصيل طروحاته إلى أكبر قاعدة من القراء، وأن ممارسيه ليسوا من أهل الاختصاص. حيث كرسوا مفاهيم خاطئة مضللة. فكالوا المديح لأعمال ساذجة، متواضعة، وحطوا من قدر أعمال فيها الشيء الكثير من الجهد والمحاولة التي تترسم طريق الإبداع.

١٤) حينما ترك المؤسسون، والرواد، والمبدعون أمكنتهم في الخريطة الثقافية المسرحية، لأسباب واعتبارات كثيرة، تتعلق بكل واحد منهم - فمنهم من تفرغ لوظيفته، ومنهم من تقاعد عن العمل، ومنهم من سار في ركب مشاريعه التجارية الخاصة - كان من الطبيعي أن يحدث فراغ مهم في الحركة المسرحية. فراغ لم يسده غير صف من الطاقات الفنية التي تنقصها الخبرة والدراية، مما انعكس سلبا على بعض جوانب الممارسة المسرحية. وبالتبعية سطحت تجارب مسرحية. وأخرى وقعت في المحظور، وثالثة تجاوزت حدودها الثقافية.

١٥) انتشار ظاهرة استدعاء الفرق الزائرة لأغراض استثمارية / تجارية... وهي فرق لم تقدم غير الفن الرخيص، والمبتذل، والسطحي... مقابل تذاكر مرتفعة القيمة، مما أدى إلى تأثر البعض بهذه الأعمال، والعمل على محاكاتها كليا، أو جزئيا... فشكلت في حد ذاتها ظاهرة إنتاجية.

١٦) في ظل سيادة العروض المسرحية الضحلة... لم تقم المؤسسات الحكومية المعنية بتخصيص جوائز مادية ومعنوية قيمة للعروض المسرحية النوعية، فظلت هذه العروض تتقدم بخطوات بطيئة، وعلى استحياء أمام العروض المبتذلة.

١٧) البعض... فهم تكنيك مسرح الكاباريه السياسي، وما ينتج عنه من كوميديا فاقعة، فهما مغلوطا... الأمر الذي دفع به إلى تسطيح المعاني. والقيم، والأفكار... تحت مسمى ضرورات الكاباريه السياسي.

١٨) لا يمكن أن نعفي الرقابة أحيانا من مسؤولياتها المباشرة حيال ما يقدم من فكر وفن لا يخدمان قضايا الجماهير... والرقابة هنا بكل أنواعها، ومستوياتها. تبدأ من الرقابة الذاتية وتنتهي برقابة الدولة.

الحلول.. في ظل الواقع في ظل الأزمة

١- تبني استراتيجيات فاعلة ونشطة قادرة على النهوض بالمؤسسة المسرحية الخليجية، سواء كانت استراتيجيات قصيرة المدي أو بعيدة المدى.

٢- أصبح من الطبيعي، بل من الضروري، إعادة النظر في مسألة الإنفاق على الثقافة بصفة عامة، وموازنات الإنتاج المسرحي بصفة خاصة.

٣- عدم منح تراخيص الإنتاج المسرحي والفني لغير أهل الاختصاص والخبرة الطويلة.

٤- إعادة مراجعة كل التشريعات والقوانين، والقرارات المعنية بمسألة الإنتاج المسرحي الخاص.

٥- منح استضافة العروض المسرحية الهزيلة، والمبتذلة والسطحية، التي تقدم ثقافة فاسدة، وتؤثر سلبا في الذائقة الفنية.

٦- العمل على توسيع قاعدة الفرق المسرحية المتخصصة ذات الإنتاج النوعي.

٧- تبني سياسة إصدار مطبوعات متصلة بالثقافة المسرحية النوعية: دراسات، بحوث، رسائل أكاديمية، مسرحيات مترجمة، مسرحيات عربية، مسرحيات خليجية، مجلات مسرحية، نشرات.

٨- زيادة الاهتمام بالمؤسسات التعليمية المسرحية الأكاديمية، المتوسطة والعليا وتوسيع دائرة تنوعها وانتشارها.

٩- استضافة الفرق المسرحية العالمية والعربية المتخصصة في تقديم عروض مسرحية نوعية.

١٠- تقديم المزيد من الحوافز والجوائز المادية والمعنوية للمتميزين والمبدعين، والفاعلين في القطاع المسرحي.

١١- المشاركة في المهرجانات المسرحية الإقليمية والقومية والدولية بغية تحقيق المزيد من الاحتكاك، واكتساب الخبرات.

١٢- العمل على إنشاء دور عرض مسرحية، متنوعة، تخدم الأغراض المسرحية كافة.

١٣- حث الوسائل الإعلامية: المقروءة، والمسموعة، والمرئية على تقديم برامج ثقافية نوعية تخدم الممارسة المسرحية، وترتقي بمستويات التذوق الجمالي للمتلقي.

١٤- تشجيع المؤسسات المعنية على تنظيم المهرجانات، والملتقيات، والندوات المسرحية المتخصصة سواء على المستوى القطري أو الإقليمي أو القومي.

١٥- العمل على توثيق الحركة المسرحية الخليجية توثيقا علميا... وهي مسؤولية يجب أن ينهض بها رجال المسرح من أهل الاختصاص.

١٦- تأسيس مراكز معلوماتية للمسرح في أقطار دول الخليج كافة، وإقامة شبكة من التواصل بين هذه المراكز، خدمة لأهل الاختصاص والبحث.

١٧- تفعيل الدور النقدي الممارس... وفتح قنوات إعلامية للنقد الهادف على مختلف أنواعه وألوانه ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولد فرناندو آرابال عام ١٩٣٢، في مدينة مليلة في المغرب (التي كانت تعرف بمراكش خلال فترة الاحتلال الإسباني لها، عاش طفلا رعب الحرب الأهلية، كما كابد مشاق سنوات ما بعد الحرب في إسبانيا، وفي عام ١٩٥٥، انتقل إلى باريس: ليستقر فيها منذ ذلك الوقت، وهناك اكتسب شهرته كولد مشاكس مزعج للمسرح الفرنسي، وكما أطلق عليه البعض «الفوضوي».

الإسباني فرناندو آرابال:

المسرح يعود ثانية إلى جذوره

العنصر المثير للمسرح الطليعي، أنه كان مبتكرا لـ «مسرح الفزع»، وكان يقارن بأعمال الوجوديين، وقد أصبح آرابال معروفا على المستوى الدولي ككاتب مسرح، روائي، شاعر، ومنتج ومخرج سينمائي. ومن الأفلام التي أخرجها: «يحيا الموت»، «سأمضي كفحل مجنون»، «أوديسة الباسفيكي»، الذي مثله ميكي روني.

ألف آرابال ستة عشر مجلدا من المسرحيات، كان فنه مكتوبا بالإسبانية أو الفرنسية، وقد عرض في بلاد عديدة، منه مسرحية «مادونا الحمراء أو فتاة من أجل غوريلا»، التي عرضت للمرة الأولى من إخراجه في مسرح إنتار في نيويورك في ٢٠ نوفمبر ١٩٨٦. من مسرحياته الأخرى: «غيرنيكا» (١٩٦١)، «غيرنيكا ومسرحيات أخرى» (١٩٦٧)، «المهندس المعماري وامبراطور آسيريا» (١٩٦٩)، «نصر استثنائي للمسيح، كارل ماركس، ووليام شكسبير» (١٩٨٢)، «التحقيق» (١٩٨٢).

وقد تعرف قراء العربية على عالم فرناندو آرابال من خلال أعماله المترجمة في البلاد العربية، ومنها ما صدر ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» في الكويت: «دراما اللامعقول» العدد ٩ مع آخرين، «ثلاث مسرحيات طليعية: قرافة السيارات، فاندو وليز، الشجرة المقدسة» العدد ٣٤، و «الحبل المتهدل» العدد ٢٠٦.

وفي عام ١٩٨٣، نال آرابال جائزة نادال الإسبانية عن رواية «ارتطام برج الضوء»، ومنذ ذلك الوقت، نشر ثلاث روايات أخرى «حجر البوصلة» (١٩٨٥)، «مادونا الحمراء» (١٩٨٦)، وكانت روايته الثالثة، والأولى التي كتبها مباشرة بالفرنسية «ابنة كينج كونج» (١٩٨٧). وفي عام ١٩٨٨، نشر مختاراته الشعرية «جناتي المتواضعة». كما يعتبر آرابال خبيرا في لعبة الشطرنج، إضافة إلى أنه يكتب عمودا خاصا في الشطرنج لمجلة «لا إكسبريس» الأسبوعية، التي تصدر في باريس.

ويعتبر آرابال رجل المتناقضات، فهو إسباني حقيقي يعيش في باريس، وهو رجل عصري كلية، لكنه يرى العالم عبر منظور قرية «سيداد رودريجو»، التي قضى فيها طفولته، وتنتمي إلى القرون الوسطى.

كانت المرة الأولى، التي قابلت فيها آرابال في نيويورك، حيث كان يخرج واحدة من مسرحياته. كان ملفوفا برداء خارجي بلا كمين يُطرح على الكتفين، صنعته له أخته. وكانت المرة الثانية في باريس.

وكان التعرف على آرابال يعني الاشتراك معه في مباراة واللعب منفردا. ويمثل هذان الجزآن من الحوار ذلك تمام التمثيل: إذ بينما كنت أتقدم إلى شقته، وجدت نفسي منساقة إلى مباراة، حيث يحكم الطفل المشاغب وينتظر ردود أفعالي. وكان أول ما شاهدته في شقته حين دخلت، نسخة مطابقة من كرسي كان يستخدم منذ قرون للتعذيب، جعلني أجلس عليه، ووضع مشابك حول يدي وعنقي. وكان هناك أكثر من ست عشرة لوحة شخصية جادة له، على حوائط حجرة الجلوس، تصوره

* ترجمة: حسين عيد - مصر

خلال فترة السريالية، وتظهره في أشكال وتكوينات مختلفة. ولا شك في أن الفنانين آرنايز، كرسبو، وفيليز قد استغرقوا وقتا طويلا في إبداع تلك الأعمال، حيث كان آرابال دائما البطل الروائي الذي يجتاز تحولا مستمرا، وقد يظهر أحيانا بجسم طفل أو امرأة، ولكنه بوجهه الذكوري. وقد يظهر أحيانا أخرى متحولا إلى عملاق أو إلى بروميثيوس. كان آرابال يسخر فيها من نفسه ومن العالم. كان قد ارتدى سترة سوداء وبنطالا من الجينز، بينما كانت قدماه ترتاحان على مائدة إسبانية قديمة. قدم لي كأسا من شراب الشرى الإسباني، محاولا أن يقنعني ويفحمني بجنون عظمته.

لقد كان يستمتع بنفسه. ولكن تحت كل ذلك، كان آرابال شخصا خجولا جدا، متواضعا، حتى أنه جعلني أعده ألا أذكر الجوائز التي حصل عليها. وانتهت مناقشتنا بالملاحظة التالية «كتبي هي ميدالياتي».

الفصل الأول

بماذا تشعر حين ترى عملك بلغة ليست لغتك الأصلية؟

هذا سوء حظ عانيته منذ البداية؛ لأن أعمالي كانت تنشر أولا بالفرنسية، كما جرى مع كل حفلات الافتتاح، وأعرف أنه لم يقدم عرض أول لأي من مسرحياتي بالإسبانية.

هل تكتب بالفرنسية؟

لا، أنا أكتب بالإسبانية، ثم أعدّ ترجمة فرنسية لما كتبت مع زوجتي، التي هي إحدى زميلاتك في جامعة السوربون.

ما التأثير الذي أدخلته فرنسا، في سياق تطوير عملك؟

منحتني فرنسا الاستقرار، استقرارا حرا سمح لمسرحي أن يطبع تلقائيا، ينشر ويقدم. وبالتعاون مع الكتاب والفنانين الآخرين كونا ما يمكن أن يسمى «المدرسة الفرنسية». كما أتيحت لي أيضا فرصة أن أخرج للسينما في فرنسا، وحتى عندما صنعت أفلاما في الولايات المتحدة الأمريكية (آخر فيلم أنجزته في الولايات المتحدة، كان مع الممثل الأمريكي ميكي روني - كانت تلك الأفلام إنتاجا فرانكو - أمريكيا).

ماذا يعني فوز روايتك «ارتطام برج بالضوء» بجائزة نادال، بالنسبة إليك؟

كان الأمر مثيرا لدهشة شديدة، بسبب نوع التلقي الذي استقبلته الصحافة الإسبانية. كانت الاستجابة زائدة، كالعادة؛ لأنني لم أظن أنها تعني شيئا كبيرا. كما كانت مثيرة للدهشة لسبب آخر، وذلك لأنني حين سافرت عبر الولايات المتحدة - حيث قدمت أربعين محاضرة في ثلاثين يوما، من ميلواكي إلى سان جوان في بورتوريكو - قررت زوجتي وسكرتيرتي أن يمزحا معي، بأن ارسلا الرواية من دون علمي إلى لجنة جائزة نادال، وحين اكتشفت الأمر، أيقنت أن ذلك أمر حسن، فقد كانت فكرة ذكية تستحق التقدير لزوجتي. وكما تعلمين، أنا رجل عصري جدا، أصيل جدا، طليعي أيضا؛ لذلك لا تجدين شجرة عيد الميلاد في بيتي، أو أي أدوات من ذلك النوع، ولا حتى أي مشهد لميلاد المسيح، وفي أعياد الميلاد، لا نقدم هدايا؛ لأنه لا توجد لدينا في إسبانيا سانتا كلوز، نحن نستبدل بهم الليلة الثانية عشرة، ليلة ميلشوار، جاسبار، بالتاثار، وحين كنت أعد هدايا لأطفالي، في تلك الليلة، جاءني خبر جائزة نادال، تلك المنحة من برشلونة.

هل هناك علاقة حميمة بين الكاتب الروائي والكاتب المسرحي؟

لقد كتبت أربعة عشر مجلدا من المسرحيات، أي حوالى مائة مسرحية. بالنسبة إلي، تعد المسرحية ظاهرة خاصة، شيئا سريعا، عاجلا، تفسيريا، يحدث ليلا. باختصار، هي شيء ما حدث وأود أن أنظمه بسرعة؛ لذلك أنتهي منها خلال ثلاثة أو أربعة أسابيع، إنها كالبرق الصاعق. أما الرواية، فهي على العكس، شيء طويل جدا، كالزواج الذي يوجد فيه كثير من لحظات الاضطراب؛ حتى ترى ما إذا كان الفرد على الطريق الصحيح أم لا. إنها كالأوديسة.

"
- حقق المسرح لي ما أسماه الإغريق التطهير، وهو ما شفاني!
- أتمنى أن يشاهد المتفرجون مسرحياتي بالطريقة التي أردتها، كعلاج!
"

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

> – في فرنسا، كان لي الشرف أن ضمني أندريه بريتون إلى جماعة السرياليين!
> – التيمات التي تثير اهتمامي، هي دائما تيمات دينية!

الصحيح أم لا. إنها كالأوديسة.

أيهما تفضل كتابة المسرحية أم الرواية؟

ما أحبه أكثر هو المسرح، يطلب مني بعض منتجي السينما، أن أصنع مزيدا من الأفلام لكنني اكتفيت بإخراج خمسة أفلام فقط؛ لأنني أفضل المسرح.

ما العلاقة بين الكتابة المسرحية، والمشاهدين، والشخصيات؟

حسنا، كنت قبلا قصيرا، قاتما. وقبيحا. لكن شكرا للمسرح، فقد أصبحت بفضله الآن طويلا، حرا، ووسيما. كما حقق لي المسرح ما أسماه الإغريق التطهير، وهو ما شفاني وأتمنى أن يشاهد المتفرجون مسرحياتي بالطريقة التي أردتها، كعلاج.

بالقراءة في مسرحك، شعرت بأنك تخلق ميثولوجيا حديثة، هل تعتقد أن هذا صحيح؟

ربما كان صحيحا؛ لأنني عبر حياتي، كنت على اتصال دائم بجماعات الطليعيين، ففي إسبانيا كنت على علاقة مع جماعة بوستستا، وعند وصولي إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٩ قضيت وقتا طويلا مع الوجوديين، وفي فرنسا كان لي الشرف الكبير حين ضمني أندريه بريتون إلى مجموعة السرياليين. كنت دائما أعد مؤلفا طليعيا، مؤلفا عصريا، مؤلفا جديدا. لكنني أعتقد أن هناك سوء فهم. لماذا أتحدث عن ذلك دائما بلهجة تهكمية. أعتقد أني مؤلف إسباني، ولد في مدينة إسبانية صغيرة، ولم يتوقف عن كتابة أعمال شبيهة بإنتاج القرون الوسطى؛ لأن ما سحرني دائما هو هذا العالم الذي عشت فيه طفولتي في مدينة سيداد رودريجو الصغيرة، القادمة من القرون الوسطى. لقد أعدت إنتاج الاحتفالات، الطقوس، مهن صيد السمك الأوروبية المتوارثة، المواكب، الشواهد، وكل العناصر التربوية، والهمجية التي جابهتها في شبابي، وذلك بعد أن تلاشى عالم مدينة سيداد رودريجو القادم من القرون الوسطى، وراء عالم إسبانيا الراسخ. وقد وجدت، عبر كل حياتي، هذا الفارق، هذه المسافة، هذا التهميش في الجماعات الطليعية، آندريه بريتون، الذي دافع عن مسرحي، كان يمكن أن يندهش جدا، إذا أخبرته أن السريالية، بالنسبة إلي، تشبه سيداد رودريجو».

في كل أعمالك ذكر للرب وايضا ذكر لأسبانيا وكأنك تؤكد أن الإنسان لا يمكن أن يحيا من دون الوازع الديني وكذلك من دون الانتماء الوطني؟

خاصة الله؛ لأني كاتب ديني؛ لذلك فإن التيمات التي تثير اهتمامي هي دائما تيمات دينية. وهذا هو السبب، في أن اليوم الذي منحوني فيه جائزة نادال، كان هناك تزامن قدري سحري؛ ففي ذلك اليوم، كان عظيما لي أن أدعى إلى اجتماع فوضوي في برشلونة، وحين وصلت إليه، وجدت هناك حشدا من البشر، ليس بسبب الفوضوية، بل بسبب الجائزة. وقد أخبرت الفوضويين أنني أحب أن أتحدث حول الدين، حتى أنني طلبت منهم أن يصلوا لتظل إسبانيا، كما كانت دائما - إسبانيا دون كيشوت، تريزا دي آفيلا، وسانت جون الصليبي.

في مسرحية «التحقيق» تسقط الرسائل في مظلات. لماذا كان بعضها مكتوبا على شكل مخطوط؟

لا تنس أنني رجل من القرون الوسطى، وبالنسبة إلي، فإن معظم الشخصيات المثيرة للاهتمام هي هؤلاء القادمون من العصور الوسطى، لأنها الفترة التي رغبت أن أعيشها، وحلمت فيها بامرأة كاليانور اكوتين وبلانس أوف كاسل. أحلم دائما بامرأة تكون فوضوية في عصرها. آخر امرأة من العصور الوسيطة، كانت تيريزا دي آفيلار؛ لذلك فإنني أحتفظ في شقتي في فرنسا بإسبانيا التي أحبها. وأود ان أقول، بكل تواضع، إنني أعد نفسي سفيرا متواضعا لإسبانيا، ليس لإسبانيا الرسمية، بل لإسبانيا الروحية؛ لأنه حين تقع بعض الأحداث، التي تؤثر في الشعب الإسباني، لا تتجه صحف مثل «لوموند»، «نيويورك تايمز» إلى السفارة الإسبانية، بل يأتون إلى أناس مثلي.

أنت تستخدم في أعمالك نظرية الازدواج المنتشر. فهل ترى المسرح لعبة، حيث ترتدي الشخصيات أقنعة وتخلعها؟

كما تعرفين، أنا شديد الإعجاب بلعبة الشطرنج، وعلى رغم أني لاعب شطرنج رديء، إلا أنني أعد عمودا للشطرنج لمجلة «لا إكسبريس» الفرنسية الأسبوعية، وهو عمل أحبه. بالنسبة إلي، الشطرنج حياة. في زمن القاهرين، حين كانت إسبانيا أهم قطر لي في العالم، كان بطل الشطرنج العالمي قسا إسبانيا يدعى لوبيز، كما كانت، غالبية ترجمات الشطرنج التي أعيد التعرف عليها، إسبانية.

وفي عصر النهضة، كان أفضل لاعب شطرنج إسبانيا. وحين قامت الثورة الفرنسية، وتم التحكم في اللعبة بوساطة فيليدور الفرنسي، الذي قال إن البيادق هي قلب الشطرنج، وليس الملك أو الملكة. لذا أعتبر أن الشطرنج حياة، ومسرحي الذي يسمى لعبة لديه البيدق كما القائد. وأعتقد أن مسرحي يستطيع أن يحاجج الشروط التي أتكلم عنها، لكن ما لا يمكن النقاش فيه هو كيف أقول ... على رغم أن كل شيء يمكن المحاججة حوله.

لذلك، فإن عنصر سيرة حياة الشخصية مهم جدا في مسرحك؟

لا أستطيع كتابة أي شيء آخر، لأن لدي قارئا أساسيا لعملي، هو زوجتي. حين أنهي مسرحية، تقرؤها، وأنا أقول لها دائما «انظري، لقد كتبت أخيرا شيئا مختلفا، شيئا جديدا»، فتقرأ العمل، وتقول «لا، إنك تكتب دائما حول الشيء نفسه».

لذا شككت في أنني أكتب دائما حول التيمات نفسها. أما سيرة حياتي الشخصية، التي تتضمن صورة الناس من حولي، فهي مهمة جدا.

لماذا تحب أن تضع الغنائي إلى جانب المقدس في سياق من عدم الاحترام؟

هناك شخصيات في عملي لا تحترم المقدسات، أو لديها عدم الاحترام، أو ربما قد تمتلكه يوما. لكنني لست واحدا منها. ما أود أن أقوله، هو أننا: سيداد رودريجو، الوجوديين، الحركة السريالية، حركة مسرح الفزع، حاولنا جميعا أن نجلب إلى العالم القائم، عناصر تعتبر غير عادية أو بذيئة. كما حاولنا أيضا أن نحفر في أساسيات الفن القائم؛ لذلك، ولهذا السبب، هناك مزيج من السماوي والنفايات في كل أعمالنا.

لقد اتخذت من بعض عناوين لوحات فنية لأساتذة عظماء عناوين لمسرحياتك، مثل «حديقة الأنوار»، «فن السارديني»، و«كونشيرت من أجل بيضة». هل تحدثنا عن تأثير جويا، بوسش، وبروغيل في أعمالك؟.

كما سبق أن قلت، إن هناك تأثيرات من سداد رودريجو واحتفالاتها، فإن هناك تأثيرات أيضا من العالم التشكيلي لهؤلاء الفنانين الذين ذكرتهم، وربما أيضا من أعمال بعض السرياليين المعاصرين، مثل ماجريت.

لماذا تعلق كل هذه الأهمية على الموسيقى، وخاصة الأغاني، في مسرحك؟

فقط في بعض مسرحياتي، ولنتذكر أنني كتبت أكثر من مائة مسرحية، لذلك فهناك مسرحيات ليس للموسيقى فيها أي أهمية. كما أنني لا أظن أن الموسيقى ضوضاء سيئة، كما اعتاد آندريه بريتون أن يقول، لأنني أحب الموسيقى. وأنا أضمن أعمالي الأغاني التي قد نعتبرها دارجة منخفضة القيمة فنيا؛ وذلك بسبب من مضمونها الذي لا يمكن استعادته. وكما يبدو كمفاجأة كاملة، أشعر هنا بالرغبة في أن أغني.

اسم ابنك صامويل، فهل ذلك تيمنا ببيكيت؟

نعم، اسمه صامويل غاندي.

ماذا يعني بيكيت بالنسبة إليك؟

كان كاتبا عظيما، أود أن يصبح ابني مثله، ليس ككاتب؛ لأن هذا يتطلب كثيرا من المعاناة، على رغم أنني أود أن يشعر بإلحاح لأن يكتب كما أفعل. أريد أن يصبح ابني أخلاقيا مثل بيكيت؛ لأنه حين كبدتني قوات فرانكو كثيرا حتى أوضع في السجن، بعد أن صادروا كل أعمالي، ذهب بيكيت إلى قضاتي، وقال لهم «لقد عانى آرابال كثيرا ليكتب، لا تضيفوا مزيدا لعقابه». وهذا يظهر معدن الرجل.

تتكرر صور الخراف والقطعان في أعمالك. ماذا يعني ذلك؟

هناك أستاذ قام بدراسة حول حديقة الحيوان في مسرحي، حيث يوجد كثير من الحيوانات.

حتى الصراصير؟

كنت سعيدا عندما نزلت في فنادق أمريكية، تتظاهر بأنها فنادق فخمة، حين جاءت صراصير لزيارتي، ولتخفف من وحدتي. لذا فإن هناك العديد من الحيوانات في أعمالي، وحين أصنع أفلاما سينمائية، توجد دائما مشاكل بسبب ذلك. هناك حيوان في كل مسرحية من مسرحياتي؛ لأن شخصية الحيوان مهمة، كشخص. وفي الفيلم الذي أخرجته، كانت هناك شخصيتان أهم من الممثل ميكي روني، هما بطة ومحرك قطار. وفي فيلم «غارنيكا»، ليست ماريا - أنجيلا ملاتو هي الشخصية المركزية، بل هو حمار. لقد أحببت دائما أن أشعر بعالم الحياة الفانية من خلال حيوان.

إذا تعين عليك أن تشرح في جملة أو كلمة، كنه هدفك الذي ترمي إليه في مسرحك، فماذا تقول؟

قد أقول إنني رغبت أن أكون شاعرا؛ لأن الشاعر مثل الطائر الذي يعرف قليلا جدا عن علم الطيور. وإذا ألصق مراسل تلفزيون أمريكي مكيروفونا تحت أنف سيرفانتس، وسأله «كيف ترى دون كيشوت؟». ولعل سيرفانتس كان غير قادر على أن يجيب؛ لأنه لم يكن معنيا بأهمية ما يراه؛ لذلك

> – معظم الشخصيات، التي تثير اهتمامي، هم هؤلاء القادمون من العصور الوسطى، تلك الفترة التي رغبت أن أعيشها!
> – أعتبر نفسي سفيرا متواضعا، لا لإسبانيا الرسمية، بل لإسبانيا الروحية!

> – بالنسبة إلي، الشطرنج حياة!
> – لدي قارئ أساسي لعملي، هو زوجتي!
> – ذهب بيكيت إلى قضاتي، وقال لهم: لقد عانى آرابال كثيرا، لا تضيفوا مزيدا إلى عقابه!

فإنني لا أدري إذا ما كنت أعد أفضل شخص يمكنه أن يشرح ما أفعل.

لقد كتبت بعض مقالات نظرية حول المسرح، مثل «علامات من العصر القديم»، ولكن كمؤسس لمسرح الفزع، وكمنشئ لمجلة تسمى «المسرح»، فإن ما أود أن أقوله فعلا هو أنني حين أجلس لأكتب، أعيش فقط تلك المغامرات التي لدي: أضحك، أصرخ، أُستثار، وبصدق فإنني أمتع نفسي، في تلك اللحظات، آملا ألا أكتب معادلات نظرية أو أقوال مأثورة.

ماذا تعني اللغة بالنسبة إليك؟

لفترة، مدة عشر سنوات، حاربنا ضد الكلمات، وصنعنا مسرحا للايماءات. أعتقد أنه، حمدا لله، يعود ثانية إلى جذوره، إلى الكلمات؛ لأنه في البدء كانت الكلمة، وهي الوسيط لكل عمليات التوصيل.

الفصل الثاني

أتمنى أن أواصل ذلك الحوار الطويل، الذي بدأته معك منذ سنتين. هل يمكن أن تخبرني إذا كنت ترى تقدما في عملك؟

إنه تقدم قليل جدا، فقد كتبت عددا كبيرا من المسرحيات خلال السنتين، وكتبت روايتين ... هناك تقدم طبقا لشروط الكم. أما بالنسبة إلى شروط النوع، فقد ظلت الحال كما هي.

في يوم ٢٠ نوفمبر ١٩٨٦، كانت الذكرى السنوية لوفاة فرانكو، وتم في نيويورك حفل افتتاح مسرحيتك «مادونا الحمراء أو برقوق لغوريلا». كيف تأتى لك كتابة هذا العمل؟

لقد واتاني العمل؛ لأنني أعدت قراءة حكاية أورارا رودريجز وهيلدجارت. هذا هو ما ألهمني كي أكتب تلك المسرحية بالإسبانية، وأن أكتب الرواية بالفرنسية.

هل هي روايتك الأولى، التي كتبتها مباشرة بالفرنسية؟

لقد كتبت عدة مسرحيات مباشرة بالفرنسية، لكنها الرواية الأولى التي كتبتها بالفرنسية، وقد استغرقت كثيرا من الوقت.

هل تشعر بالراحة عند كتابة الروايات، أم تفضل المسرح؟

كما قلت من قبل، فإن الرواية تشبه رحلة، إنها مثل حفل زفاف، يدور الفرد في فلكه فترة طويلة، إنها ليست كالحب من أول نظرة، كما يقول الفرنسيون، لأن الرواية تستغرق ما يقرب من سنة في كتابتها. لذا أفضل المسرح، لأنه مركز، عاجل، سريع، دائري، ومكتمل. والشيء المزعج لمؤلف رواية، أنه قد يكون في منتصفها ثم يفاجأ بأن أفكارا أخرى قد بدأت. وهو ما قد يبدو مرعبا..

أنت تعد كاتبا فرنسيا بقدر ما أنت إسباني، كيف ترى نفسك؟

أنا مراكشي. لقد ولدت في مراكش. أنا آرابال، والوحيد فقط.

الآن، وبعد أن انتهت الديكتاتورية من إسبانيا. إلى أين ستمضي؛ كي تجد تيمات للمستقبل، وأي شخصيات ترتبط بالناس قد تضمنها أعمالك؟

في عملي، ظهرت بوادر ديكتاتورية فرانكو عند حدها الأدنى.

نعم، ولكن أليست حاضرة بشكل غير مباشر؟

إنها حاضرة بشكل غير مباشر، ولكنها ستكون حاضرة دائما وإلى مدى أبعد؛ لأن الديكتاتورية، الكبح، التحقيق، التعصب، تكون دائما حاضرة بشكل غير مباشر. ولكن من بين أكثر من مائة مسرحية، هناك قليل جدا ألهمت بوساطة فرانكو أو الحرب الأهلية، مثل مسرحيتي «رسالة فرانكو»، «غيرنيكا...».

لذلك أرى أن حياة أو موت فرانكو لم يغيرا شيئا في عملي، فقد ظللت أكتب بالأسلوب نفسه. فرانكو وكل ذلك، هم مجرد مياه تحت الجسر.

لعملك إيقاع خاص، هل تحدثنا عن مسرحية «مادونا الحمراء» من وجهة نظر المخرج؟ وما شعورك لكونك مؤلفا ومخرجا في الوقت نفسه؟

أنا لا أحب ذلك. لقد أخرجت مسرحيات قليلة جدا، ربما اثنتي عشرة أو ما يقاربها.

لماذا لا تحب ذلك؟

أنا لست متحمسا للإخراج؛ لأنني أفضل أن يقوم به آخرون، لكني لا أمانع من أن أقوم به، لأنني أتآلف جيدا مع الممثلين، كما رأيت، فنحن جزء من أسرة كبيرة، ولدينا دائما حفلة غير عادية. بهذا الإحساس، أجد كثيرا من المتعة، رغم أني أعتقد أن شخصا ما آخر قد يمكنه أن يرتجل كثيرا في مسرحي؛ لأن هذا سيساعد. إنه مثل إجراء تبادلي في سباق.

إذن، في رأيك هل يجب على المخرج أن يرتجل؟

يجب أن يريني جانبا لا أدركه من عملي، على رغم أنه في كثير من الحالات قد يكون مخرجا رديئا؛ لأن كل ما شاهدته من إخراج كان مؤلما. ولكن حين يكون الإخراج جيدا، يصبح ذا قيمة كبيرة.

ما العلاقة التي توحد بين: المخرج، المؤلف، الممثل، المشاهد؟ من يؤثر في من؟ وهل للممثلين أي إضافة؟

لقد قلت دائما إن الإخراج، على الأقل الذي مارسته، هو إخراج للممثلين، فأنا أحب أن أنصت للممثلين إنصاتا تاما، وأجري بعض الخيارات، لكن الغلبة تكون لهم؛ لأنني أرى عرضا أفضل من أي من المشاهدين، حين أكون على بعد عدة أقدام من الممثلين، وحين أستطيع، أقفز على المسرح، وأقف قريبا منهم، أراقبهم وهم يحركون عيونهم.

لكنك أيضا ممثل؟

لم أكن أبدا ممثلا، لقد ظهرت فقط عدة مرات في مسرحيات ما. إنه واحد من كوابيسي، أن أمضي إلى خشبة المسرح، وأن أقدم جزءا من إحدى مسرحياتي، التي لم أعد أذكرها.

في مسرحية «مادونا الحمراء» ارتدى كل الممثلين زيا موحدا، مكتوبة أسماؤهم عليه، فلماذا الأسماء؟ ولماذا ارتديت سترة مماثلة في ليلة الافتتاح؟

لقد كان الأمر دعابة، وكان السترة هدية قدمها الممثلون إلي، لذلك فهي لا تدخل في نطاق الملاحظات التي حددتها للإخراج. كان مبدئي للإخراج، وفي هذه المسرحية أيضا، وكما في كل مسرحي، مبدأ لمسرح جديد، مسرح التعارض، مسرح توجد فيه مشكلات اقتصادية، ويعتمد الفرد فيه على الموهبة والكلمات فقط؛ لذلك لم يكن اهتمامي بممثل يدعى مانرو لعب دور ثور. وقد لعبت اليزابيث رينر، إحدى ممثلات تلك المسرحية، دور أورورا رودريجز، ولكن وجد في دورها منبهات ثابتة بأنها رينر، وليست رودريجز، بهذا الأسلوب يكون لدينا مسرح في المسرح، ونكون مخلصين للحاضر.

وبعد أربع أو خمس سنوات من الآن، سوف نرى مجموعات عديدة تفعل الشيء نفسه الذي فعلته للمرة الأولى في تاريخ المسرح، ستؤديه مجموعات أخرى بأساليب أخرى، ربما ليس بالتأكيد نفسه، لكنه سيكون نموذجا لما يجب أن يستخدم. إنه تفسير رينر لشخصية أورورا رودريجز، فهي لا تريد أن تجعلنا نصدق أنها أورورا رودريجز كما يحدث في المسرح العادي، وبسبب ذلك يمكنها أن تكون أكثر إثارة من المسرح الطليعي العادي.

أتعني أنك لا تريد أن تتخاصم مع الواقعية؟

إنها مسرحية واقعية، ترتكز على حقيقة واقعية. إنها أهم مسرحية في قطع العلاقات والتخاصم مع مسرح الماضي؛ لذلك أرى أن المسرح الواقعي هو الذي يقدم الممثلون فيه مسرحا اقتصاديا، يعول فيه على الكلمات والخيال فقط. إنه مسرح الحاضر.

لماذا تبيح لنفسك استخدام كثير من الأقنعة والأساطير؟

إنني أستفيد من الحيوانات الخرافية، التي تعد مختلفة، وأبتكر أساطير أدبية، تتطابق مع الأسطورة، التي تعني أن تقول أكذوبة، أي أسطورة على شكل أكذوبة. ما أريد أن أفعله في المسرحية، هو أن أقدم حيوانات خرافية، كتلك التي ابتكرها الإنسان عبر العصور، مثل حورية الماء وأحادي القرن؛ لنراها كجزء من الإنسان. وهذا هو السبب، في أنه من المهم جدا أن تعرف أن الحيوان ليس حيوانا خرافيا، لكنه أيضا مخلوق بشري. من أجل ذلك، فإن التمساح في المسرحية، هو البنت التي تظهر على خشبة المسرح، ونراها بوضوح تضع قناع تمساح.

ولكن، أليس هناك فرق بين المخلوقات البشرية والحيوانات؟

يوجد الحيوان الخرافي في الخيال فقط. وحتى أكون أكثر تحديدا، فإنه الحيوان الذي يعيش في خيال القاهرين، فكل القاهرين رأوا حيوانات خرافية: هرناندو كورتيز، مريستوفر كولمبوس، حتى المستكشفون رأوه، لذلك، فإن هناك نصا يشير إلى أنه في إحدى رحلات كريستوفر كولومبوس، رأى بعض البحارة البرتغاليين عروس البحر واصطادوها، وحين بدأت عروس البحر تغني وتنوح بحزن شديد، اضطر البحارة إلى أن يعيدوها إلي الما ء. وهناك رواية أخرى تحكى عن قس من كيزكو رأى شجرة، تتحول أوراقها التي تسقط في النهر إلى سمك، أو إى طيور إذا حملتها الريح.

هل أنت قاهر اللغة؟

لا، أنا قرصان أكثر مني قاهر. ونحن الآن، فعلا، في اللحظة التي يرى فيها المجتمع، عبر عيون الماديين، أنه آيل نحو النهاية، ولعل هذا هو السبب في أن مسرحية «مادونا الحمراء» مهمة جدا؛ لأنه مع نظام المادية الجدلية لدينا الإمكانية، مرة أخرى، في العودة إلى الحيوان الخرافي، على الرغم من أنه ليس له علاقة بالأساطير.

هل أنت متفائل؛ لأننا قادمون إلى نهاية عصر المادية؟ أولسنا ذاهبين إلى شيء أفضل؟

شيء مختلف، لكني لا أعرف ماذا سيكون أفضل. وعلى أي حال، كانت جدتي على صواب؛ لأنها اعتادت أن تقول إننا في وادي الدموع.

ماذا عن الموسيقى؟ ما علاقتك بها؟

الموسيقى هي لغة الروح القدس. إنها الحب بين الأب

> – هناك حيوان في كل مسرحية من مسرحياتي؛ لأن شخصية الحيوان مهمة كشخص!
> – حين أجلس لأكتب، أعيش فقط تلك المغامرات التي لدي: أضحك، أصرخ، أُستثار، وبصدق أمتع نفسي!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والابن، الذي ابتكر شكل الروح القدس، وفي لحظة معينة خلال عيد الحصاد (عند اليهود)، هبطت الروح القدس وبدأت الرسل تبث حديثها عبر الألسنة، الذي هو الموسيقى، من أجل ذلك أرى أن في الموسيقى إمكانية ترجمة من دون الحاجة إلى أدوات مادية حديثة، مثل القواميس والحاسبات الآلية؛ لأنها ترجمة أخرى تفوق الوصف.

هل كتبت من قبل أي موسيقى؟

لا، لم أفعل. كما أن الموسيقى، لسوء الحظ بين أيدي قلة قليلة من البشر؛ لأننا حين كنا أطفالا تعلمنا قليلا من الموسيقى، لذلك فإن قليلا من البشر لديهم اتصال بها.

أنت كاتب مسرحيات، مخرج مسرحي، صانع أفلام، روائي، شاعر، رسام، متحمس للموسيقى ... كيف تعرف آرابال من بين كل هذه الأوصاف؟

أنا لا أعرف، ربما أجد نفسي في الرسم؛ لأنني أحب بناء لوحة كالمعادلة الرياضية. أحب الرسم في شكله الخاص، كما أحب أن أرسم صورا في مسرحية.

أعتقد أن الإيقاع مهم جدا في عملك؟

إنه أساسي. الإيقاع هو انتقال، جسر بين مشهدين يجب أن يتدفقا بيسر، كما في سيمفونية. وهذا هو ما حقق لي معظم العمل مع الممثلين في مسرحية «مادونا الحمراء»؛ وإن كانوا غير معتادين عليه؛ لأنه كان لديهم تراث، مبدأ مسرحي تقليدي؛ لذلك أعتقد أن الإيقاع هو أهم شيء، لأنه أسلوب يوحد بين مشهدين، وقد حسن الأداء في هذه المسرحية.

هل تشعر بالتواضع إزاء عملك؟

نعم، أشعر بالتواضع لكل شيء فعلته أو أفعله، فالتواضع مثل شكل أنف أو حجم يدين، فهو أحد تلك الأشياء التي يولد بها الإنسان. لقد ولدت كاتبا، وليس لدي ما أفعله إزاء ذلك.

هل أنت كاتب مسرحي، أكثر من كونك كاتبا روائيا؟

نعم، أنا كذلك. ومع ذلك، فقد كسبت جائزة نادال في إسبانيا عن رواية، وليس عن مسرحية.

هل ترى المسرح لعبة، أو انعكاسا للحياة؟

أرى أنه كلاهما. وهذا هو السبب في أن المسرح، حتى في شكله البدائي في الحاضر، لديه قوة كامنة لأن يكون أفضل مما كان سابقا. المسرح يشبه مرآة، كما أنه شذا العالم نفسه، والمجتمع كما هو.

هل تحب أن تعيش حياتك كلعبة؟

نعم، لأنني لا أستطيع أن أعيشها بأي أسلوب آخر.

لم لا؟

> "
> – رغبت في أن أكون شاعرا؛ لأن الشاعر مثل الطائر، الذي يعرف قليلا عن علم الطيور!
> – لست متحمسا للإخراج المسرحي؛ لأنني أفضل أن يقوم به آخرون!
> "

لأنني لم أتعلم فن المبارزة بالسيف، ولذلك لا أستطيع أن أكون قاهرا.

هل رغبت أن تكون قاهرا؟

نعم، كثيرا جدا، لأنها ستكون مغامرة عظيمة، فأن تقهر أمريكا كما فعل بونك دي ليون، يمكن أن يكون ذلك مغامرة رهيبة، لأن العالم الجديد مثل سيداد رودريجو: كلما زرته أكثر، عرفت أقل، لكنه أمر يدهشني دائما. والآن، وفي واقعية، أشعر بأنني مثل قاهر على حصان خشبي ممسكا ممسحة كسيف.

لذا لا يوجد أي تشابه مع دون كيشوت؟

لا، ما عدا أنني، مثل سرفانتس، أتصالح مع الهزيمة. لقد اعتاد سرفانتس أن يتخيل أشياء انقضى عهدها؛ لذلك دافع عن رواية الفروسية في الوقت الذي كان فيه الصفوة وأذكياء الإسبانيين يشجبونها.

هل تحب أن تفعل الشيء نفسه؟

نعم، أختلف مع بعض الأمور، ولدي مشاكل في إسبانيا تبعا لذلك، وللمثال، حين مات فرانكو، اعتقد الناس أنني سأشهر فاتورة الحساب؛ لأنني كنت الكاتب الإسباني الوحيد الذي كتب «رسالة إلى فرانكو»، وواحدا من ستة فقط حبسوا خلال عصر فرانكو (كان الخمسة الآخرون سياسيين). لكنني لم أشهر الفاتورة، لأنني متصالح مع الهزيمة.

هل آرابال هو الوالد الفظيع المرعب، الذي نسمع عنه كثيرا؟

لا ... مرعب، لا أعرف، ولكن ولد فظيع بالقطع لا، فأنا الآن في الرابعة والخمسين من عمري، وذلك من اختراعات بعض الصحافيين. ولكن كما يقول المثل الفرنسي: يحصل الأغنياء فقط على قروض.

ما رأيك في الصحافة؟

على الرغم من أنني لست صحافيا، إلا أنني أكتب للجرائد بانتظام، فأنا مشارك ثابت في جريدة «آل بايس»، كما أكتب أيضا بانتظام في مجلة «لا اكسبريس»، وأتناول الموضوعات التي أعرفها جيدا فقط.

وللمثال، تكتب عن الشطرنج؟

بكل تواضع أقول، إنني لا أظن أنه يوجد في فرنسا كثير من الأفراد يعرفون أكثر مما أعرف عن الشطرنج. في جريدة «آل بايس» أكتب عن سرفانتس ورواية الفروسية، سيداد رودريجز ونيويورك. تلك هي الموضوعات التي اهتممت بها طوال حياتي، لذلك لا أظن أن هناك من يستطيع أن يتناولها، على الأقل، كما أفعل.

هل نقلت تلك الموضوعات إلى المسرح؟

لا، لم أنقل أبدا سرفانتس إلى مسرحي، على رغم أنه موضوعي المحبب، وقد كتبت عنه لجريدة «آل بايس»، وللمثال، كتبت عن رواية مزيفة لبورخيس عن سرفانتس، كانت تسمى «المرآة والاتصال». لكن كتاباتي عن سرفانتس ليست مجرد حكايات فقط. وقد جاء إلي بعض الأفراد، وقالوا «الخرافات، تلك المادة التي تحدثت فيها حول سرفانتس في المدرسة. كم كانت خيالية!».

لكن تلك الأشياء التي قلتها حول كاردينال آكوافينا وغيرها، كانت حقيقية. والحادث الذي أمر فيه الملك بأن تقطع يد سرفانتس، هو حقيقي، وهناك شواهد تاريخية تؤيد ذلك.

هل كتبت بعضا من تلك الشواهد؟

لا، لكنه معروف أنه يوجد مستند حول الحكم على سرفانتس. والأمر أن كتاب السير يخافون من سرفانتس، ويريدون جميعا أن يظهروه كجندي مرعب، وقد ابتكروا أسوأ صورة ممكنة له، عن المحارب السابق. ليس هناك أسوأ من ذلك، يمكن أن يكونه المرء. لكن قراءة مدققة لسير الحياة ستكشف أن كتاب السيرة لم يصدقوا ذلك فعلا، لكنهم ظنوا أن إسبانيا ستلومهم إذا قالوا شيئا آخر؛ لذلك صوروه كروائي عظيم، مقاتل عظيم، مواطن هائل، له أسرة مدهشة. منذ عهد قريب، تناولت الغداء مع بعض أساتذة اللغة الإسبانية، الذين اعتقدوا جميعا أن سرفانتس قد درس في جامعة سلامانكا، ذلك الزعم الذي تكرر دائما على رغم أنه باطل. أما الحقيقة فقد أعيق سرفانتس في مدرسة سيئة جدا في «لوبيز دي هويوز»، ففي حين كان في التاسعة عشرة من عمره، كان رفقاء فصله في الرابعة عشرة.

لماذا أنت مسكون هكذا بسرفانتس؟ كنت أتصور أنك رغبت أن تكون صديقه؟

هذا هو موضوع روايتي الأخيرة «ابنة كينج كونج». الشخصية الرئيسية فيها، مثل كل النساء في عملي، شديدة الذكاء. كما كانت شخصية جذابة بسبب ذكائها على رغم أنها لم تكن ذات حس أخلاقي،

> "
> – المسرح الواقعي يقدم فيه الممثلون مسرحا اقتصاديا، يعول فيه فقط على الكلمات والخيال!
> – في الفيلم الأمريكي الذي أخرجته، كانت هناك شخصيتان أهم من الممثل ميكي روني، هما بطة ومحرك قطار!
> "

فقد كانت تعيش بعض المغامرات المدهشة في هذا العالم وتحب السفر. وذات يوم، طاردتها الشرطة، فرمت بنفسها من أعلى منصة وثب، وسبحت تحت الماء لمدة أربعة قرون، وحين طفت على السطح، كان سرفانتس هناك وتحدثت إليه.

لماذا اخترت امرأة كشخصية روائية؟

إنني أتماثل مع المرأة، وهذا غريب، لأنني لم أكن أبدا شاذا. أنا رجل، امرأة، إسباني، إنجليزي، أحب صراع الثيران وأذكرها في الوقت ذاته، أنا كل تلك الأشياء، وأتماثل معها، ولا أريد أن أكون مجرد عين في بيت للحمام.

لا أستطيع أن أمد يد العون، ولكن لاحظ أننا مطوقان بلوحات لأعضاء وثنائيات جنسية لك. لماذا؟

الشكل البشري هو أحد مصادر إلهامي، وأحد مظاهر شخصيتي.

وهكذا، فإن هناك جانبا أنثويا في شخصيتك؟

نعم، لأن معظم من قابلتهم في حياتي إثارة للاهتمام كانوا من النساء؛ زوجتي للمثال، ناتالي ساروت، مارجريت يورسنار، وأنت. كلكن نساء ذوات شأن، غير عاديات. كما أحب أن أكون مطوقا بلوحات لصوري الشخصية؛ لأتمتع باحتفال جنون العظمة.

لماذا ذلك؟

لأنني أعرض شيئا يتعذر بلوغه. كما أحب التضاد الذي تقدمه تلك اللوحات. لكنك لا تصدقين حقيقة أنني مصاب بجنون العظمة. هل تصدقين ذلك؟ طبعا، كنت أمزح؛ لذا يجب ألا يؤخذ جنون العظمة بشكل جدي. لكن لو كنت بول نيومان، إذن لكان أمرا مختلفا، ولكن ما دام الشخص الكامن وراء تلك اللوحات ليس مجنونا بالعظمة، فإن الأمر كله يصبح مثيرا للسخرية.

من وراء تلك اللوحات؟

هو من يقف أمامك.

من هو؟

ليس وحشا حسنا؛ لأنه لم يكن حتى مجرد وحش. لقد رسمت تلك اللوحات في الستينيات في فرنسا، حين كنت عضوا في نادي السرياليين، حيث اعتاد الناس أن يجتمعوا في ذلك الوقت تقريبا كل يوم، للاحتفال بالمناسبات. أما في الوقت الحاضر، فلا يجتمع الأفراد في فرنسا. وتلك اللوحات هي نتاج المحاورات، التي اعتدنا الخوض فيها.

من هو آرابال؟

وحدة من القضاء والقدر، وسط العالم المحيط بنا ◆

---

* هذا الحوار من كتاب «حوارات مع كتاب أسبان»: ماريا - ليز جازارين جيتار، الصادر عن Dedkéy Archive Press بالولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩١.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غلاف الكتاب

على الرغم من التاريخ الطويل لحركة النقد السينمائي في مصر، بما يضمه من نقاد كبار كانت لكتاباتهم إسهامات كبيرة في محاولات توجيه الفيلم والارتقاء بمستوى التذوق لدى المشاهد، فإن العناية بتحليل مفردات اللغة السينمائية، كانت عادة أقل بكثير مما يبديه النقاد من اهتمام بما يطرحه الفيلم من أفكار ومضامين. وحظيت معظم أفلامنا المهمة باحتفاء نقدي ومحاولات جادة لتقييم هذه الأعمال، ولكن توقفت معظم هذه الكتابات عند حدود رصد لما أعجب الناقد وما لم يعجبه، أما الدراسات التحليلية للفيلم السينمائي من منظور لغته وأدواته التعبيرية خاصة الجوانب البصرية والمرئية فقد كانت نادرة إلى حد كبير.

يأتي كتاب «قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية» من إصدارات المجلس الأعلى للثقافة المصري للناقد الدكتور ناجي فوزي، من المحاولات الجادة في هذا المجال.

اللغة السينمائية في روائع الأفلام المصرية

د. وليد سيف - مصر

بعد مرور عشرات السنوات على بداية السينما المصرية نلتقي لأول مرة مع كتاب يعنى ويختص بقراءة مرئيات السينما المصرية. وإن كان الكتاب يتعرض بالضرورة لما تعبر عنه الصورة من أفكار، إلا أننا في هذه الحالة نتعامل مع بلاغة التعبير المرئي.

مؤلف الكتاب الدكتور ناجي فوزي هو واحد من أهم النقاد السينمائيين الذين برزوا على الساحة في الفترة الأخيرة، وهو إلى جانب حصوله على درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون (سينما) - من المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون في أبريل ١٩٩٣ - كتب العديد من المقالات النقدية وقدم ثمانية كتب في النقد السينمائي في خمس سنوات. بالإضافة إلى كل ذلك فهو خريج المعهد العالي للسينما - قسم تصوير- ويمارس الإبداع السينمائي في مجال السيناريو والتصوير، بل له أيضا تجربة في الإخراج التلفزيوني. بذلك تتشكل لدى ناجي فوزي الخبرة النقدية وتصبح لديه القدرة على تقديم نظرة نقدية جديدة متميزة يتوافر فيها قدر كبير من العمق والإدراك والوعي لمفردات الفيلم السينمائية بوجه عام والمرئية منها بصفة خاصة.

يختار الناقد سبعة أفلام كنماذج للدراسة وهي «بداية ونهاية» لصلاح أبو سيف و«المومياء» لشادي عبدالسلام و«الشوارع الخلفية» لكمال عطية و«زوجتي والكلب» لسعيد مرزوق و«ليل قضبان» لأشرف فهمي و«العصفور» ليوسف شاهين و«شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان. وهو يرى أنه راعى في انتخابه للأفلام المختارة فكرة التنوع الموضوعي بصفة عامة، مع تعمد اختلاف مخرجيها جميعا، وتحقيق قدر من الاختلاف بين مديري تصويرها وفناني المونتاج أيضا قدر الإمكان، وإن كانت هذه الأفلام هي مجموعة منتقاة بالفعل من أجمل ماقدمته السينما المصرية عبر تاريخها كله خاصة من حيث توظيفها للعناصر المرئية، إلا أنك لا تتبين إطارا منهجيا يشكل منها جميعا رؤية متكاملة، فهي لا تمثل مدارس فنية متنوعة أو مراحل زمنية مختلفة، فكل هذه الأفلام بلا استثناء أنتجت خلال عقدي الستينيات والسبعينيات، فهل خلت الخمسينيات والأربعينيات من محاولات جادة لشمول العناصر الفنية في الفيلم السينمائي؟

أعتقد أن ذلك ليس صحيحا، فلدينا على سبيل المثال وليس الحصر، أفلام مثل «باب الحديد» ليوسف شاهين من إنتاج ١٩٥٨ و«ريا وسكينة» لصلاح أبو سيف من إنتاج ١٩٥٣ و«السوق السوداء» لكامل التلمساني من إنتاج ١٩٤٥. في الثمانينيات والتسعينيات، لدينا أيضا نماذج عدة لتجارب مخرجين مثل محمد خان وخيري بشارة وداود عبدالسيد وغيرهم سعوا بجدية نحو توظيف مختلف عناصر اللغة السينمائية.

على أي حال إذا كانت الاختيارات لم تتح للكتاب النظرة الشاملة أو البناء المتكامل، إلا أن ما يحتويه من مقالات وما يشتمل من رؤى نقدية جديدة عميقة يجعله من الكتب المهمة بل الرائدة التي تحقق نوعا من الصدمة أو المفاجأة للأوساط النقدية.

الفصل الأول بعنوان «بداية ونهاية» مرئيات التراجيديا السينمائية المحكمة بين الفيلم والنص الأدبي، يرصد الناقد فيه كل التفاصيل السينمائية التي سعت بإصرار إلى تأكيد البعد المأساوي بدءا من افتتاحية الفيلم، حيث نرى المطرقة الثقيلة وهي تنهال ضاربة فوق الحديد الساخن على السندان، فبين المطرقة والسندان سينحصر مصير «حسنين» القادم من عمق الصورة، وعلى الرغم من غزارة ما كتب عن فيلم «بداية ونهاية» فلم يسبق كما يعتقد المؤلف، أن أشار النقد السينمائي للفيلم منذ عرضه الأول عام ١٩٦٠، إلى دلالة «المطرقة والسندان» في هذا العمل الفني، كأن هذا المحتوى المرئي زائدة فيلمية لا حاجة إليها، أو كأنه مجرد جزء من مكملات توصيف الواقعية المكانية لإثراء المحتوى المرئي لمكان التصوير.

يستطيع الناقد أيضا أن يربط بين العنصر المرئي داخل المشهد الواحد وعلاقته بالمشاهد الموازية له، فهو يحلل الدلالة الدرامية والتأثيرية ونحن نتابع ميلاد الارتباط العاطفي بين حسنين وبهية، فالقطع المتبادل بين أحداث هذا الارتباط وسقوط نفيسة في براثن سلمان يجعلنا في حالة مستمرة من القلق، خاصة مع استخدام الوضع المائل للكاميرا في تصوير أحداث نفيسة وسلمان، مما يسلب منا نحن المشاهدين ما نتوهم أنه الراحة أو الانفراجة النفسية.

تفاصيل كثيرة يصعب عرضها يلتقطها ناجي بحس نقدي وفهم عال للغة السينمائية، لتجعلنا نعيد اكتشاف دور المكونات المعمارية والحركة على السلالم وقطع الأثاث والإكسسوار ومصادر الضوء. الدراسة المقارنة في هذا الفصل بين الرواية والفيلم ليست الأولى من نوعها، بل إن للناقد الكبير هاشم النحاس دراسة شبيهة في كتابه «نجيب محفوظ على الشاشة»، كانت تعد من أكمل ما كتب عن «بداية ونهاية»، لكن دراسة ناجي تكتشف المزيد. فبينما يرى هاشم النحاس مثلا أن ظهور أثر الساعة التي باعتها الأسرة لفتة معبرة من مصمم المناظر، يرى ناجي فوزي أن الفيلم يوضح أن زمن إقامة الأسرة داخل شقة البدروم لا يسمح بأن تترك الساعة كل هذا الأثر. ويخلص من ذلك إلى أن محاولة فنان الفيلم لجمع كل خيوط التعبير المرئي عن المأساة جعلته - في هذه المفردة المرئية - يتعارض مع الواقع المادي الذي تقدمه أحداث الفيلم ذاتها.

من أهم الملاحظات التي يتضمنها هذا الفصل والتي توضح قراءته العميقة للنص الأدبي أيضا، هي تجاهل الفيلم لمفردات مرئية مهمة في الرواية منها حين يصف الأديب الكبير نجيب محفوظ مشهد خروج حسنين ونفيسة من قسم الشرطة «سارا مع قضبان الترام، لم يكن حسنين يدري أين تنتهي به هذه المسيرة لأنه لم يسبق له المجيء إلى هنا». يتساءل الناقد «لا أدري كيف تفوت فنان الفيلم الاستفادة من فكرة قضبان الترام؟ إن كلا القضيبين يتزاملان معا، يبدآن من النقطة نفسها معا، ثم يصلان معا إلى نقطة واحدة، لكنهما في الوقت نفسه لا يلتقيان على الإطلاق، طريق واحد ومصير واحد من دون أي لقاء. ألا ينطبق ذلك كله على الشقيقين «حسنين» و«نفيسة»؟... ألم يكن ظهور ذلك الأثر المرئي إضافة إلى القيم المرئية الثمينة الخاصة بهذا الفيلم؟»

في دراسته عن فيلم «المومياء» بعنوان «حقيقة مرئيات البعد الرابع» يعيد الناقد قراءة الفيلم المصري الذي حظي بأكبر قدر من الاهتمام النقدي على الساحتين المصرية والعالمية. ويرى أن هذا الفيلم حقق من ضمن ما حققه من إنجازات، فكرة البعد الرابع في الصورة السينمائية، بمعنى الإحساس المركب بعنصر الزمن في الصورة السينمائية. إن التاريخ في فيلم «المومياء»، هو تاريخ مزدوج، فالفيلم يسرد أحداثا وقعت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وفي الوقت نفسه فإن هذه الأحداث ذاتها تتعلق بكشف أثري في مجال التاريخ المصري القديم الضارب في عمق الزمن بآلاف عدة من السنين. إن الأمر اللافت للانتباه، أن تحقيق هذا الإحساس لم ينل ما يستحق من النقد السينمائي سواء في مصر أو خارجها، أو من الدراسة الأكاديمية للفنون في مصر، فاختزلت حرفيات هذه الإضاءة في فكرة فنية واحدة وهي استخدام ضوء النهار غير المباشر في تصوير أغلب مشاهد الفيلم النهارية. يسعى ناجي لإثبات أن فيلم «المومياء» في حد ذاته، يعد مدرسة مصرية كاملة في فن الفيلم.

يحدد ناجي ببساطة وإيجاز الفرق بين الإضاءة المباشرة وغير المباشرة، ويوضح أن الثانية تتسم بالانتشار وذات ظلال مدغمة تناسب - هنا - أحداث الفيلم، التي يدور أغلبها بين مقبرة الفراعنة وجبانة القبيلة. يحلل بعين الخبير المتخصص أسلوب توظيفها الدرامي سواء بأساليب طبيعية، اعتمادا على الغمام المنتشر شتاء مثلا، أو بأساليب صناعية، بحجب أشعة الشمس بمظلة صناعية. يميز درجات الإضاءة مشيرا مثلا إلى أن استخدام إضاءة منعكسة متوسطة القيمة من حيث نصوعها يؤدي إلى ظهور بعض الظلال على وجه «ونيس - البطل» بغرض تعميق انفعال نفسي معين له، فإن هذه الظلال ناعمة وغير حادة، إنها تداخل بين مناطق أكثر استضاءة مع مناطق أقل استضاءة، وهو تداخل يعني نوعا من التدرج أو المزج الذي يصعب معه تحديد بداية كل منطقة ونهايتها، لذلك فإنه فضلا عن تأثيرها الأساسي في وضع المسافة الزمنية بين المتلقي والمحتوى الفيلمي المرئي على الشاشة، فإن من شأنها أن تبرز القيمة الأخلاقية الخاصة بونيس.

ينطلق ناجي في تحليل مختلف أساليب الإضاءة المستخدمة في الفيلم ودورها في تأكيد البعد الرابع، وكذا في إضفاء جميع التأثيرات المطلوبة. ثم ينتقل إلى الأسلوب التشكيلي والمكونات المعمارية والملابس. الحركة أيضا من أهم العناصر التي يوليها ناجي اهتمامه، خاصة في ملحوظته النقدية المهمة التي تربط بداية الفيلم بنهايته. في أول الفيلم يهبط رجال القبيلة إلى جوف الجبل وكأنهم يهبطون إلى حتفهم، أو إلى هاوية مظلمة لا يظهر قرارها. في المقابل نلاحظ قرب النهاية أن رجال البعثة الأثرية يصعدون من هذه الهاوية، معهم توابيت الموتى إنقاذا لها من انتهاكها ونهب متعلقاتها الثمينة.

على الرغم من كل ذلك يرى الناقد أن ثراء المرئيات في فيلم «المومياء»، هو ثراء مترامي الأطراف، واسع المجال، فيظل الباب مفتوحا على مصراعيه دائما لدراستها النقدية.

يعيد الكتاب إلى الذاكرة أيضا فيلما كاد يطويه النسيان أو يسقط من ذاكرة النقاد وهو فيلم «الشوارع الخلفية»، ويخصص له دراسة: «الفنان التقليدي يخوض تجربة الخروج على المألوف».

المقصود بالفنان هو المخرج كمال عطية، أما الفيلم فهو «الشوارع الخلفية»، من إنتاج ١٩٧٣ عن رواية الأديب عبدالرحمن الشرقاوي، ولقد حظي الفيلم عند عرضه بما يمكن اعتباره تقديرا نقديا محدودا وحذرا، لكن ناجي يعيد اكتشاف هذا الفيلم مؤكدا تميزه بمواصفات الشكل السينمائي الذي يصب فيه مخرجه رؤيته للمضمون الروائي للقصة، فحولها من رواية أدبية طويلة إلى حالة سينمائية خاصة تجمع بين الاتجاه الفكري للأديب واجتهاد الفنان السينمائي، من خلال لغة سينمائية خاصة تمثل نوعا من تجربة الخروج عن المألوف، يمارسها المخرج السينمائي كمال عطية للمرة الوحيدة في تاريخ مسيرته الفنية، وهي في حد ذاتها تشير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى رغبته في التعبير عن العمل الأدبي غير العادي بأسلوب سينمائي يختلف عن كل ما قدمه كمال عطية في أفلامه السابقة على فيلم «الشوارع الخلفية» واللاحقة له.

الشوارع الخلفية - وفقا لتعبير الروائي نفسه - هي «شوارع خلفية في نفوسنا وهي عالم بأسره غريب عنا يعيش فيه حلم صغير جامح لم يتحقق، نزوة ارتكبناها في وقت ما، أحقاد مبهمة، أطماع، انفعالات مكبوتة، أو أي شيء آخر لا نتبينه نحن، لكنه يحكم كثيرا من عواطفنا وأفعالنا دون أن ندري»، ولذلك فالفيلم يعبر عن حالات خاصة بالشخصيات أكثر مما يقدم وقائع للأحداث. وأسلوب إخراج الفيلم، كما يرى الناقد، يحقق ذلك من خلال الجمع بين التسلسل الزمني التقليدي والاتجاه السينمائي في الكشف عن المشاعر المستنبطة بعدد من الوسائل السينمائية التي من أهمها التذكر والتخيل، وأسلوب الانتقالات السريعة، من خلال القطع المباشر، بالإضافة إلى سيطرة المنظر الكبير على الكثير من مشاهد الفيلم، ينجح ناجي في الربط بين وسائل التعبير الفني والمعنى الذي ترمز إليه. كما يكشف عن المدلول الرمزي للتكرار البصري لمنظر أسراب الحمام في بداية الفيلم ونهايته... فإذا كانت الافتتاحية توحي بمضمون عاطفي، فضلا عن فكرة الانطلاق ذاتها، فإن الحمائم المحلقة في نهاية الفيلم من شأنها أن توحي بمضمون أكثر عمقا عقب المظاهرات ضد الاحتلال واستشهاد الطلبة الوطنيين ومن بينهم البطل.

أما فيلم «زوجتي والكلب» فيعتبره درسا خاصا في الشكلية الخالصة لتقنيات التصوير السينمائي. وهو كفيلم يستند إلى نوع خاص من الدراما النفسية فيتخذ سمة صراع الأفكار التي تظهر في شكل طبيعة حيوية غير جامدة، تتمثل في جانبين متميزين من الجوانب المرئية على الشاشة، أولهما الملامح الإنسانية المعبرة، والآخر هو الحركة التي تتسم بالعنف بدرجات متفاوتة.

يستعرض ناجي أساليب التوظيف الخلاق للديكور وحركة الكاميرا والإضاءة بمختلف مصادرها لتعطي إيحاءات مختلفة بين مشاهد الواقع والتخيل والحب والخيانة، ويبين لنا فكرة استخدام الإيقاعات المرئية المتكررة، التي يكون المقصود منها تكرار ظهور العنصر المرئي بهدف غرس حالة ذهنية أو معنوية لدى المتفرج. وعلى العكس من ذلك يحلل استخدام فكرة التغيير المتبادل لزوايا التصوير في المشهد الواحد، وذلك بهدف التعبير المرئي عن تغيير مناظر بين شخصيات المشهد، تتبادل فيه هذه الشخصيات المواقع المعنوية.

لكن بعد دراسة ممتعة وشيقة لتفاصيل البلاغة السينمائية في فيلم «زوجتي والكلب» يقرر أن الدرس الخاص في الشكلية الخالصة لتقنيات التصوير السينمائي من شأنه أن يغوص بنا في أعماق فنية بليغة تثري مكونات الصورة بما يجعلنا نستكمل أي نقص محتمل في قيمة المضمون. ويبدو لي هذا الرأي شديد الغرابة لأنه لا يجوز أن يكون هناك شكل راق ما لم يكن يعبر عن مضمون شديد العمق. أما إذا كان الكاتب يقصد المحتوى وليس المضمون، فإن صناع فيلم كهذا قادرون على إضفاء المزيد إليه، لكن المسألة أنه في مثل هذا النوع من الأعمال يكون الفصل بين الشكل والمحتوى فصلا تعسفيا.

عن التطرف في تباين المرئيات يتخذ الناقد فيلم «ليل وقضبان» نموذجا للدراسة، من خلال مقارنته بين الفيلم والرواية الأصلية المأخوذ عنها، ويتوصل إلى أن الفيلم يتعمد أن يعدل من وصف ثلاث شخصيات من شخصياته الأربع الرئيسية، سواء من حيث أوصافها الخارجية أو من حيث خصائصها النفسية. فيتفق مع ما عبر عنه الناقد علي أبوشادي بتنميط الشخصيات وحصرها في الخير المطلق أو الشر المطلق بأسلوب يكرس نوعا من التباين يصل إلى حد التطرف.

يستخلص الدكتور ناجي فوزي العديد من حالات التباين في المرئيات السينمائية بالفيلم من مختلف العناصر ليس في التباين الضوئي فحسب، إنما أيضا في تباين الأحجام، أو ما يعرف عادة بالمبالغة في المنظور، التي تنشأ عن التصوير بالعدسة قصيرة البعد البؤري. ما يسري على زوايا التصوير، على الأخص في علاقتها التقليدية بمستوى النظر، كذلك يسري، إلى حد ما، على حركة الممثل في بعض المشاهد.

ينتهي ناجي من هذه الدراسة المتكاملة للفيلم إلى نتيجة مهمة، وهي أن إنتاج الصورة السينمائية في هذا الفيلم بالأبيض والأسود هو اختيار حر لفنان الفيلم، لأنه يتناسب تماما وبوضوح كامل، مع اتجاهه نحو التطرف في التباين، هذا التطرف يظهر في الضوء - اللون - من خلال حديه «الأبيض والأسود»، وهو يتحقق من خلال التصوير في الفيلم الأبيض/ الأسود، حتى أنه يتأكد من خلال إعداد الديكور والمناظر داخل قاعات التصوير، إذ إن تجريد اللون من اللون هو الأسلوب المناسب لتحقيق أقصى درجات التباين الضوئي في مثل هذه الحالة.

فيلم «العصفور» أحد روائع يوسف شاهين يتناوله الناقد كدرس في الحركة. وفي دراسة رائدة يكشف عن أسلوب المخرج في تصميم الحركة، سواء في كل مشهد على حدة، أو كأسلوب عام تنتظم الحركة من خلاله في العمل كله. يكشف لنا الناقد عن التوظيف الدرامي للحركة كعنصر أساسي في هذا الفيلم يضفي معنى ومغزى ودلالة، وليس مجرد عنصر تشكيلي أو جمالي. وهو يبني رؤيته النقدية على فكرة الخيوط الدرامية أو الشخصيات الثلاث التي يجمعها هدف واحد - مع اختلاف الأسباب - هو الوصول إلى القاتل الهارب أبوخضر. ويسعى المخرج إلى ربط وفصل هذه الخيوط عن طريق الحركة، فهي ترتبط بحكم الهدف وتنفصل بحكم الأسباب.

ويلاحظ أن أغلب تصميمات اتجاهات الحركة هي تلك التي تتصل بالحركة المركبة التي تتعلق بأكثر من موضوع. ويلاحظ أيضا أن معظم تحركات الشخصيات الإيجابية تأخذ مسارا، يختلف عن الاتجاه الذي يجمع بين الشخصيات السلبية. ومن الحركات البارعة في الفيلم يلتقط حركة الجماهير الهادرة يوم التاسع من يونيو ١٩٦٧ وهي تهتف رافضة الهزيمة، وتطالب جمال عبدالناصر بالعدول عن قرار التنحي، لتتصادم مع حركات الشاحنات المشبوهة التي تسعى لنقل المسروقات، فتتوقف الشاحنة تماما، بعد أن يعجز سائقها عن الاستمرار في الحركة في مواجهة الجماهير الساخطة.

يصل ناجي في دراسته الممتعة إلى أن يجعلنا نعيد النظر في واحد من أهم المشاهد في تاريخ السينما المصرية، وهومشهد خروج بهية (محسنة توفيق) ليلا تنادي «أبدا - حنحارب» بعد خطاب التنحي. ويرى أنها لكونها تمثل العصفور الحقيقي الذي يسمى باسمه الفيلم فإن حركتها الحقيقية، في تلك الليلة العصيبة من تاريخ الوطن ليست مجرد اتجاهات أو خطوط تعدو فيها في شوارع القاهرة شبه الخالية، بل تحليق طائر تحرر من أسره. ويكاد المخرج يفسد متعتنا بطائر الحرية العتيق وهو ينطلق رافضا الهزيمة بالإصرار على جذبه حركيا إلى أسفلت الطريق. «نحن هنا لسنا إزاء حركة مادية ثقيلة، وإنما نعاين حالة استثنائية تحلق فيها الشخصية في فضاء الحرية اللامحدود».

الفصل الأخير عن الملحمة البصرية في فيلم «شفيقة ومتولي»، والفيلم يستلهم أحداثه من موال شعبي شهير ترتبط تفاصيله بوقائع تاريخية حاسمة، وهي حفر قناة السويس وما صاحبها من ملابسات صاخبة، ليس أقلها القبض على الرجال لتسخيرهم في الحفر، كما يعبرمضمون الرواية الشعبية عن ارتباط مسألة سبي الرجال باستحلال أعراض النساء في غيابهم. هكذا يرصد الناقد تناول الفيلم للرواية الشعبية بما تعبرعنه من فكرة «الملحمة» بمعناها الواسع الذي يرتبط تاريخيا بساحة الوغى بما تعنيه من اتساع مكاني يصحبه ازدحام عددي، وبما تعنيه من نزال ثنائي حتى الموت، وحركة صاخبة غالبا ما تتخللها فترات السكون الخاصة بالتقاط الأنفاس استعدادا لجولة جديدة.

ويرصد ناجي من تفاصيل الفيلم ملحمية الصورة السينمائية التي تتحقق من خلال العناصر البصرية الأساسية «التكتل العددي - التراكب الموضعي - الاقتراب الحميمي»، إلى جانب عناصر أخرى مساعدة مثل المسطح المائي والنيران والحركة. ونستطيع أن نتبين من خلال تحليله للحركة في الفيلم هذا التوظيف النادر لعنصري الرقصة والأغنية في رقصة شفيقة الممزوجة بالألم، سواء بعد هجر دياب لها وتخليه عنها في أسيوط أو بعد أن بيعت لحساب الباشا.

يعارض ناجي آراء معظم النقاد الذين رأوا أن الفيلم اعتمد على أسلوب الراوي ليخلق الشكل الملحمي، وينجح في إثبات أن أسلوب الراوي ليس هو مصدرالشكل الملحمي فيه، بل إنه ليس له أي تأثير يذكر في هذا الاتجاه الذي يرجع إلى الجانب المرئي من الفيلم في الدرجة الأولى كنموذج سينمائي لملحمة بصرية من نوع خاص.

كتاب «قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية» إضافة مهمة وقيمة للمكتبة العربية... وهو لا يكتفي بإلقاء الضوء على جوانب مهمة في مجموعة من اهم أفلامنا، لكنه ربما يجعلنا نعيد النظر في الأسلوب المتبع في النقد السينمائي عموما، إنه دعوة إلى التواصل الحقيقي مع المبدعين الحقيقيين بالكشف عن طرق توظيفهم لعناصر اللغة السينمائية. ولا يكتفي الكتاب بما يضمه من مادة نقدية مهمة، بل يمتلئ بمجموعة من الصور والرسوم التوضيحية المتعلقة بهذه المادة ليصبح عملا متكاملا يحقق نفعا كبيرا لأي دارس أو متذوق للفن السينمائي ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....
العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

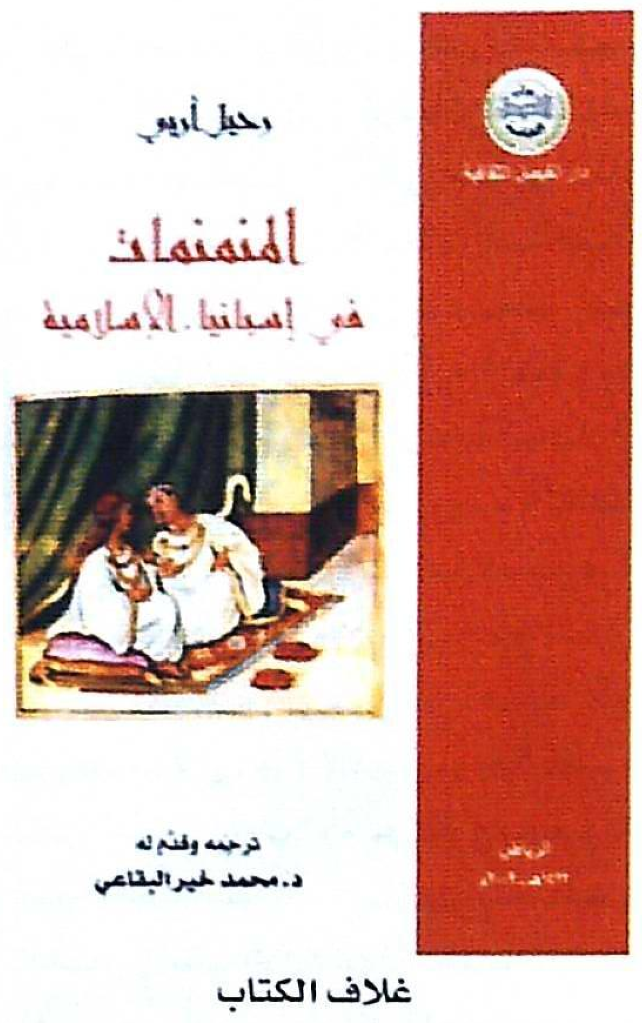
معلومات عن الاشتراك ومدته	قيمة الاشتراك			نوع الاشتراك
اشتراك جديد ☐	دولة الكويت:	الدول العربية:	خارج الوطن العربي:	أفراد ☐
تجديد اشتراك ☐	أفراد: ٨ د.ك	أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا	أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات ☐
سنة ☐	مؤسسات: ١٢ د.ك	مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا	
سنتان ☐				

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

يقدم كتاب «المنمنمات في إسبانيا الإسلامية» لمؤلفته الباحثة الفرنسية رحيل آريي معلومات لا نجدها في مكان آخر عن تاريخ الفن العربي في الأندلس، وعن المنمنمات العربية الإسلامية تحديدا، ويطرح قضايا ذلك الفن ضمن الشروط الاجتماعية والتقاليد التي كانت سائدة في الغرب الإسلامي، الذي ما زال يتكشّف في كل يوم عن كثير مما يمتع ويفيد.

المنمنمات تكتب تاريخ الفن الإسلامي في الأندلس



غلاف الكتاب

خالد عواد الأحمد - سورية

اعتمدت المؤلفة في دراستها للمنمنمات العربية الإسلامية على نماذج رائعة زُيّنت بها مخطوطة باسم «سلوان المطاع في عدوان الأتباع» لابن ظفر الصقلي، وهي تعود إلى القرون الوسطى الأوروبية، وتعد هذه النماذج وثيقة ذات أهمية كبيرة في دراسة العادات والثياب لدى المسلمين في إسبانيا، ولدى المغاربة في القرن السادس عشر، وهي حلقة في سلسلة من المخطوطات المزينة في الغرب الإسلامي الذي لا نملك حوله حتى اليوم إلا إشارات بسيطة، كما يشير المترجم د. محمد خير البقاعي في مقدمته للكتاب.

ينقسم هذا الكتاب الذي صدر عن دار الفيصل الثقافية في المملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٢، إلى مقدمة وفصلين وملحق يحتوي على المنمنمات المدروسة، المتمثلة في ٤٧ لوحة، ثمان منها ملونة. في بداية الكتاب تتحدث المؤلفة رحيل آريي عن جلسات العمل الطويلة التي كانت تعقد في مكتبة «دير الأسكوريال» خلال شتاء عام ١٩٦٤، وتقول «إن تلك الجلسات دفعتها إلى تفحص مخطوطة محفوظة في المكتبة المذكورة برقم (٥٢٨) وعنوانها «كتاب السلوانات في مسامرات الخلفاء والسادات» وتذكر أن دير نبورغ صنف هذا الكتاب ضمن كتب الحكايات والحكَم في القرن الثاني عشر الميلادي، ويُنسب الكتاب المذكور إلى ابن ظفر الصقلي وله عنوان مشهور آخر وهو «سلوان المطاع في عدوان الأتباع» يمكن لمكتبة الأسكوريال - كما تشير المؤلفة - أن تفخر بهذه المخطوطة العربية التي تعود إلى القرون الوسطى الأوروبية لأنها - أي المخطوطة - مزينة بسبع وأربعين منمنمة تعد نماذج نادرة للنصوص التي وصلتنا من الغرب الإسلامي.

في الفصل الأول تورد المؤلفة ما توافر لديها من معلومات حول حياة المؤلف ومؤلفاته: هو ابن عبدالله محمد بن محمد ظفر، الملقب بحجة الدين. ولد في صقلية ونشأ في مكة المكرمة، مما يفسر النسبة التي تتردد في ترجمته (المكي) وكان حجة الدين من علماء الغرب الإسلامي المشهورين، قضى شطرا من حياته في أفريقيا الشمالية مع غيره من الصقليين المسلمين الذين فروا من ظلم المسيحية، الذي كان يخيم آنئذ على جزيرتهم - صقلية - ثم توجه بعد ذلك إلى مصر الفاطمية ثم إلى الشام، إلى بلاط أشهر أمراء الشرق في ذلك العصر «محمود بن زنكي» الملقب بنور الدين، ولابن ظفر ما يقارب الثلاثين كتابا وصلنا منها سبعة فقط منها عدد من النسخ في المكتبات الغربية والشرقية، ففي مكتبة جوته (ألمانيا) نجد مخطوطة كتاب «أنباء نجباء الأبناء» الذي طبع في القاهرة عام ١٩٠٤. أما المكتبة الوطنية في باريس ودار الكتب المصرية فتحتويان على مخطوطة «كتاب خير البشر في خير البشر»، وفي المكتبة الوطنية في باريس أيضا مخطوطة لكتابه «ينبوع الحياة في تفسير الذكر الحكيم»، ولكن ابن ظفر - كما تقول المؤلفة - اشتهر بكتابه «سلوان المطاع» الذي يتوافر له عدد من المخطوطات ذكرها ميشيل أماري في مقدمته لترجمة الكتاب إلى الإيطالية، وطبعت الترجمة أول مرة في فلورنسا ثم في لندن منذ قرن، ثم ظهر كتاب ابن ظفر في طبعات مصرية وتونسية ولبنانية في نهاية القرن التاسع عشر، كما طبعت منه طبعات فارسية وتركية. واعتمدت أغلب طبعات كتاب السلوان وترجماته على النسخة المعدلة من الكتاب التي كتبت في عام ١١٩٥، وعليها اعتمد الناسخ العربي المجهول الذي نسخ مخطوطة السلوان تحت رقم (٥٢٨) في مكتبة الأسكوريال.

في الفصل الثاني تدرس المؤلفة رحيل أريي منمنمات هذه المخطوطة دراسة مقارنة توثيقية، عارضة فيها للآراء المختلفة التي أبداها الباحثون حول هذا النوع من المنمنمات التي مثل فيها فنانها المجهول حكايات وردت في كتاب السلوان، وهي حكايات تزخر بعوالم حقيقية ووهمية في الوقت نفسه، الغاية الأساسية منها هي الوعظ والإرشاد. وتعرض المؤلفة لمسألة تحريم تصوير الوجوه في أرض الإسلام وهي مسألة قتلت بحثا كما تقول، وخصوصا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ومن المؤكد - كما تضيف الباحثة - أن هناك عاملا دينيا في أساس هذا التحريم، ألم تكن العقيدة الإسلامية في المقام الأول ثورة على عبادة الأصنام؟ وتلا ذلك النفور من كل ما يمكن أن يكون تعديا على قدرة الخالق وحده على الخلق. إن غياب صور الكائنات الحية في التزيينات التي كان المسلمون يزينون بها المساجد وتوظيفهم عناصر تزيينية ذات موتيفات هندسية وزهرية وكتابية يعود إلى عقيدة التوحيد غير الأيقونية التي جاء بها الإسلام. إلا أنه ومنذ بدايات الإسلام نشأت فوارق بين القانون والممارسة، فقد كان في إمكاننا أن نتأمل على جدران المقاصير ومحتوياتها في قصور الخاصة، وفي المنازل الفخمة في عصور مختلفة، مشاهد تحتوي على محاكاة للكائنات الحية، وأصبحت المخطوطات العربية منذ القرن الثاني عشر تزين في نطاق ضيق بتوليفات فنية يدخل في تركيبها الأشخاص، وهي مرسومة بالألوان المائية على الورق، ومدرجة في ثنايا النصوص ومستوحاة من موضوعات دنيوية. ولم يكن مسلمو الأندلس - شأنهم شأن أشقائهم في الشرق - متمسكين بالتحريم الديني الذي يفرض على المؤمن أن يحطم أي تماثل للكائن البشري، ونعلم بفضل معلومة أوردها ابن خلدون في مقدمته أن مواطني الملوك النصريين في غرناطة، وهم من معاصريه، كانوا في القرن الرابع عشر يشبهون كل الشبه مسيحيي إسبانيا بثيابهم وبشعاراتهم وبكثير من عاداتهم وطرق معيشتهم، وظهر ذلك في الرسم والتماثيل على الجدران. وتوضح الباحثة أن ظهور الصور الآدمية في لوحات إسلامية في وقت مبكر تاريخيا من خلال كتاب السلوان ربما جاء بتأثير التمازج الحضاري الذي شهدته الأندلس، وتخلص المؤلفة بعد مقارنات ومقاربات جاءت بها بأشباه تلك المنمنمات ونظائرها هي من صنع أحد الموريسكيين ممن غادروا إسبانيا إلى المغرب العربي بعد سقوط غرناطة، وتتجلى فيها ثقافته العربية الإسلامية الممتزجة بالثقافة الإسبانية، فهو يستمد الحكايات من التراث العربي والفارسي والإسباني وغيره. إن الأزياء العسكرية، التي تبدو في بعض لوحات مخطوطة السلوان وقطع الأثاث التي تبدو فيها، وأسلوب هذه السلسلة من الرسوم، كل ذلك تبدو عليه سمات القسم الأول من القرن السادس عشر في إسبانيا، ويمكن أن يرى بسهولة أنها من أعمال أحد الموريسكيين الذين تنصروا.

تدرس المؤلفة في الصفحات الأخيرة منمنمات مخطوطة السلوان التي تتضح فيها عبقرية رسم الأشخاص والحيوانات، كما يبدو ذلك في ملامح النبلاء في بلاط المأمون الذين التفوا حول الأمير العباسي الذي يقرأ لهم رسالة من أخيه الأمين، وإذا كنا نلاحظ ارتباكا مدهشا في رسم الشخصيات في بعض الأحيان، فإن الأمر يبدو أقل إدهاشا في مشاهد أخرى.

وإذا ظهر لنا بعض الارتباك في المشاهد الحيوانية أو بعض الرعونة في التنفيذ، فإن هناك مطابقة شديدة للواقع نجدها في الجرذين واليربوع والثعلبين والفيلين والحصان التي تبدو في مشاهد السلوان. وتضيف الباحثة قائلة: إن بعض تزيينات كتاب السلوان لوحات حقيقية لما نلمسه فيها من اهتمام بالإحكام وبالمنظور، ومن غنى في التوليف، كما في المشهد الرائع للمعارك.

ولا تبدو الصورة البشرية في أي موضوع من المنمنمات ممدودة أو مبتورة، وكل ما نستطيع أن نلمحه لدى صاحب المنمنمات المجهول بعض الميل إلى رسم بعض الوجوه بلا نسق.

وتخلص الباحثة إلى القول: إن تصفح مخطوطة السلوان يتيح لنا الدخول في صلب الحياة الإسلامية في إسبانيا في القرن السادس عشر، ليس عبر أسلوب المنمنمات ولا عبر شكل قطع الأثاث فقط، وإنما أيضا عبر ما تؤشر عليه

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة التحرير

«القرين» أحد أسماء الكويت القديمة، من هنا جاء اختياره ليكون عنواناً لأهم مهرجان ثقافي ترعاه الكويت، ويخطط له وينظّمه ويتابع أنشطته المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وينتظره الجمهور في كل سنة.

مهرجان القرين الثقافي أصبح عنوانا عريضا لنشاط ثقافي أدبي فني تحتضنه أرض الكويت، وتتيح من خلاله الفرصة للقاء وتلاقي وتلاقح الفكر والكلمة، واللوحة والصورة والنغم. القرين ومنذ انطلاق دورته الأولى، وحتى دورته الحالية، التاسعة، كان موعدا مضروبا للقاء عربي - عربي، يجمع الإخوة المبدعين والمفكرين والأدباء والفنانين، بما يتيح فرصة للحوار وتبادل الخبرات والتعرف على عوالم ثقافية وفنية تغني تجربة الساحة العربية الثقافية والفنية.

إن بعضا مما يسعد الخاطر، وجود عدد كبير من المهرجانات والاحتفالات الأدبية والثقافية والفنية العربية، بما يتيح فرصة اللقاء والحوار بين المبدع العربي والجمهور العربي. لقد باتت المهرجانات العربية الثقافية والفنية واحدة من أهم الروابط التي تجمع حولها المبدعين والفنانين العرب. واحدة من الروابط، القليلة جدا، الباقية، التي لم تستطع أن تلوثها أو تطمسها لعبة السياسة والأنظمة الحاكمة.

إن القراءة والمتابعة على البعد شيء، واللقاء الإنساني الحي والحميم شيء آخر، ونعتقد أن الثاني أقدر على خلق جسور التواصل، وكسر حواجز الغربة والبعد والخلاف، وهذا ما توفره أيام وأماسي المهرجانات والملتقيات العربية، وأظن أن هذا وحده كافٍ لإعطاء قيمة كبيرة ومهمة لهذه المهرجانات، بوصفها العرس الذي يجمع حوله المبدعين العرب، ويتيح لهم فرصة اللقاء بجمهورهم العريض.

إن مهرجان القرين الثقافي بدورته التاسعة، التي انعقدت في الفترة من الخامس حتى الثامن والعشرين من شهر يناير الماضي، استطاع أن يستضيف عددا من الباحثين والمفكرين والمبدعين العرب ضيوفا أعزاء على الكويت، وعلى المجلس الوطني، وعلى زملائهم المثقفين والمبدعين الكويتيين، وعلى عموم الجمهور، بما يعزز ويجدد التلاحم الثقافي والفني بين الساحة العربية الزاخرة بفنانيها وفنونها وأفكارها، وبين فعاليات وخصوصية الساحة الفنية الكويتية.

إن مهرجان القرين الثقافي أصبح فرصة ثمينة ينتظرها جمهور المثقفين والمبدعين والجمهور الكويتي في كل عام، أملا في عرس جديد يُتاح لهم من خلاله التعرف على فعاليات فنية عربية جديدة، وتكحل عيونهم وأسماعهم فعالياتٌ زهر تبذر النوير على أرض الكويت.

طالب الرفاعي

الفنون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسم و قصيدة

حميد خزعل و أحمد العدواني*

الوليمة

شممتُ من بعيد
رائحةَ الشواءْ
رائحةً شهيةً ملءَ الهواءْ!!
فهتفتْ معدتي المسكينهْ..
لنكهةِ الوليمةِ السمينهْ!!
وقمتُ أرصد الشوارعا
وأرقبُ المَطالعا
ونكهةُ الرائحةِ الشهيهْ
رائحةِ الكباب!!
تثيرُ فيَّ شهوةً وحشيهْ
سالَ لها لعابي!!
وفجأةً!!
شاهدتُ أفواجَ الرفاق!!
انطلقوا.. تحسبُهم خيلَ سباق!!
نادتهُمْ رائحةُ الكبابْ
فاتصلتْ بينهُمُ الأسبابْ
فأقبلوا! كأنهم على اتفاق!!
قالوا... !!
تفضَلْ معنا!!
ألستَ مثلنا؟!
تبحثُ عن وليمةٍ عظيمهْ!!
لمعدةٍ محرومهْ!!
فمطعمُ المدينهْ!!
أقامَ للدعايهْ!!
وليمةً عظيمهْ!!
هي المُنى والغايهْ!!
قلتُ: خذوني معكمْ خذوني!!
إياكُم أنْ تستقلّوا دوني!!
وهكذا انتظمتُ في جمعٍ غفير!!
مع الصغيرِ والكبير
والغنيِّ والفقير!!
تسوقُنا شراهةٌ مجنونهْ
إلى وليمةٍ كريمة
في مطعمِ المدينهْ!!
وفتحَ البابُ لنا: وقيلَ مرحبا
شرفتمونا مأكلاً ومشربا
وأقبلَ الكبابُ كالهضابْ!!
في صحونٍ من ذهبْ!!
لها بريقٌ كاللهبْ!!
لكنني حينَ رأيتُ هيئةَ اللحوم!!
أصبت بالوُجوم!!!!
رأيتُها تعبسُ للشوكةِ والسكين!!
رأيتُها تلومني بصمتِها الحزين!!
فثارَ في نفسي ارتياب!!
يا هل ترى؟.. ماذا أرى!!
أحيرةً ليس لها أسباب!!
وصرتُ أنكشُ الكبابْ!!
لعلّني أظفرُ بالجوابْ!!
إذا بكفٍّ آدميٍّ صافحتْ كفّي!!!
فارتعشتْ أصابعي من شدةِ الخوف!
فصحتُ بالضيوفِ صيحةَ الخطرْ!
يا قومُ كرّروا النظرْ!!!!
ألا ترون!؟ انتزعوا أيديكم من الصحافْ!!
فليسَ ما نأكلُهُ لحمَ خرافْ!!
بل لحمُ إنسانٍ.. وهذه يدُ
على كلامي تشهدُ!!!
لكنَما الجمعُ الغفيرْ.. ..!!
صاحَ بصوتٍ يشبهُ الزئيرْ!!
أنت دسيسةٌ علينا..
دسيسةٌ لعينهْ..
غايتُها معروفةٌ لدينا..
تنفيرنا من مطعمِ المدينهْ!!
وهجموا عليَّ كالذئابْ..!!
وأخرجوني عنوةً من مطعم المدينهْ..
من دون تحقيقٍ ولا استجوابْ!!
وأغلقوا..
.. .. من دوني الأبوابْ!!!!

* أحمد مشاري العدواني (١٩٢٣ - ١٩٩٠)